

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
CURSO DE MESTRADO

IVANIRCE GOMES WOLF

**A PRODUÇÃO VIDEOGRÁFICA DOS GUARANI: ENTRE O  
POLÍTICO E A ARTE**

VITÓRIA  
2019

IVANIRCE GOMES WOLF

**A PRODUÇÃO VIDEOGRÁFICA DOS GUARANI: ENTRE O  
POLÍTICO E A ARTE**

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes na área de Nexos, Espaço entre Arte e Pensamento.

Orientadora: Profa. Dra. Aissa Afonso  
Guimarães

VITÓRIA

2019

[FICHA CATALOGRÁFICA]

IVANIRCE GOMES WOLF

## **A PRODUÇÃO VIDEOGRÁFICA DOS GUARANI: ENTRE O POLÍTICO E A ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes na área de Nexos, Espaço entre Arte e Pensamento.

Aprovada em

EXAMINADORA

Profa. Dra. Aissa Afonso Guimarães  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientadora

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior  
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Sandro José da Silva  
Universidade Federal do Espírito Santo

## DEDICATÓRIA

Ao meu pai, José Francisco, e ao meu esposo, Horst Peter, porque, embora precisassem mais de mim, suportaram a minha ausência e, assim, deram a sua contribuição para que eu chegasse até aqui.

A minha mãe, Maria das Dores dos Santos, “in Memoriam”.

Foi por vocês.

## **AGRADECIMENTOS**

Há um ser superior, que permite a vitória mesmo quando não se encontra razões para explicá-la. Primeiramente, agradeço a ele.

Agradeço ao Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), por ter aceito minha proposta para desenvolver a pesquisa sobre cinema indígena, concedendo-me licença para cursar o mestrado, bem como o apoio para as pesquisas.

Agradeço a todos os professores do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGA) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), pelo profícuo debate e pelos ensinamentos. São eles: Profa. Dra. Aissa Afonso Guimaraes, Prof. Dr. Alexandre Emerick Neves, Profa. Dra. Almerinda da Silva Lopes, Profa. Dra. Angela Maria Grando Bezerra, Prof. Dr. Aparecido José Cirilo, Prof. Dr. David Ruiz Torres, Prof. Dr. Erly Milton Vieira Junior, Prof. Dr. Gaspar Leal Paz e Profa. Dra. Gisele Barbosa Ribeiro.

Um agradecimento especial à minha orientadora professora, Dra. Aissa Afonso Guimarães, pela generosidade ao aceitar ser minha orientadora, bem como aos professores Dr. Erly Milton Vieira Junior e Dr. Sandro José da Silva, por terem aceitado fazer parte da minha banca de defesa de dissertação.

Aos meus colegas de turma, pelo convívio instigante e agradável que mantivemos durante o período do acadêmico, meus agradecimentos.

Agradeço a Rosani Marlow e a Fabiane Salume pelo incentivo e troca de ideias.

Meus agradecimentos ao diretor e fundador do Projeto Vídeo nas Aldeias, Vincent Carelli, pela entrevista concedida.

Agradeço com afeto a toda comunidade Guarani, em especial, aos membros da Aldeia “Tekoa porã” Boa Esperança, em Aracruz, no Espírito Santo: cacique Nelson, Marcelo Dijekupe, Patrícia Keretxu, Tereza da Silva de Oiveira (Djatxuka Mirim), Mainõ e Jessica, pelo acolhimento recebido todas as vezes em que lá estive.

Agradeço muitíssimo a Sérgio Benites por ter me recebido para conversar na “Opy”, casa de rezas da sua aldeia familiar, em Misiones, na Argentina.

Agradecimentos especiais aos cineastas Guaraní: Alberto Alvares, Genito Gomes, Werá Alexandre e Patrícia Ferreira, pelas entrevistas concedidas.

Agradeço, em especial, a minha cunhada, Brigitte Wolf, que sempre me apoiou.

Agradeço a realização desse trabalho aos dois grandes amores da minha vida: minha mãe, Maria das Dores dos Santos, “in memoriam”, e meu marido, Horst Peter Wolf, meu companheiro de todas as horas.

*No dia em que não houver lugar para o índio no mundo, não haverá  
lugar para ninguém" (Ailton Krenak)*



## RESUMO

Esta dissertação investiga a produção audiovisual de cineastas indígenas Guarani procurando entender em que esses vídeos se diferenciam da produção fílmica dos não índios. A tomada de posição dos índios como cineastas tem início no trabalho pioneiro do Projeto *Vídeo nas Aldeias*, fundado em 1986, pelo cineasta indígena Vincent Carelli, que colocou a câmera nas mãos de quem antes era unicamente objeto de filmagem. Essa troca de posições suscitou novas abordagens para estudos históricos e antropológicos. Objetivou-se, pois, refletir sobre a relação de índios e não índios, e entender de que forma os estereótipos e a realidade política do mundo exterior afetaram os cineastas indígenas e sua produção artística. Para isso, considerou-se os estudos de especialistas sobre a cultura Guarani da História e da Antropologia indígenas, como: Kalna Mareto Teao (2015), Celeste Ciccarone (2001), Maria Inês Ladeira (2007; 2008), dentre outros. Para a questão da memória coletiva e individual e da oralidade na arte e na cultura, contribuíram o historiador Michael Pollak (1989) e o filósofo Walter Benjamin (1994). Outras fontes são os textos de pesquisadores indígenas, como Ailton Krenak, que se tornou referência para a compreensão da trajetória do movimento indígena nas décadas de 70 e 80 e também para o entendimento da complexa relação entre culturas ameríndias e sociedade brasileira, além de entrevistas com membros da comunidade Guarani do Espírito Santo e do Rio de Janeiro. Procedeu-se análise de vídeos gravados em parceria com o Projeto *Vídeo na Aldeias*, e em produções independentes, produzidos por cineastas indígenas, dentre os quais Alberto Alvares, Patrícia Ferreira e Daniel Ortega: “Guardiões da Memória” (2018), “Duas aldeias, uma caminhada” (2008), “Bicicletas de Nhanderu” (2011), e o vídeo-instalação “A imagem como arma” (2017), de Patrícia Ferreira, cineasta indígena, e de Sophia Pinheiro, artista plástica branca, além de outras obras. A produção videográfica dos cineastas Guarani revela e é parte constituinte da relação que os cineastas indígenas têm com o “outro”, o branco, e com o mundo fora da aldeia. O cinema indígena se coloca na tela como reflexão sobre si mesmo, sobre vida e arte, como uma “arma” de indagação e resistência política e como meio de preservar a memória dos povos indígenas e de viver segundo sua cosmovisão e crença em *Nhanderu*, “Deus” em Guarani. O modo de viver Guarani só é concebível no *Tekoá*, “lugar onde se é”, a terra onde podem viver conforme suas crenças e seus costumes que incluem o respeito e a preservação à Natureza. O trabalho confirma a existência de uma tensão na relação dos índios com os não índios. Hoje, já não se diz mais que há uma relação entre colonizador e colonizado. No entanto, há uma relação desigual, permeada pelo preconceito da sociedade brasileira sobre o índio. Contudo, há também novas formas de luta e de resistência indígena, e a máquina

filmadora, antes um equipamento de não índios, torna-se uma nova “arma” do índio e o vídeo, um novo lugar de fala e de resistência indígena.

Palavras-chave: Arte. Política. Cinema Indígena. Povo Guarani.

## ABSTRACT

This dissertation investigates audiovisual production of Guaraní indigenous filmmakers trying to understand in what these videos differ from the non-indigenous film production. The positioning of the indigenous people as filmmakers began in the pioneer project “Video nas Aldeias”, founded in 1986, by the indigenous filmmaker Vincent Carelli, who put the camera in hands of people who were only film object before. This exchange of positions gave rise to new approaches for historical and anthropological studies. The objective, therefore, reflect about the indigenous and non-indigenous relation, and understand how the stereotypes and the political reality of the outside world has affected the indigenous filmmakers and their artistic production. For this, was considered the studies of specialists about the Guaraní indigenous culture of History and Antropology, like: Kalna Mareto Teao (2015), Celeste Ciccarone (2001), Maria Inês Ladeira (2007; 2008), among others. For the topic about collective and individual memory and the orality in art and culture, contributed the historian Michael Pollak (1989) e the philosopher Walter Benjamin (1994). Other sources are the indigenous researches texts, like Ailton Krenak, who became a reference for the comprehension of indigenous movement trajectory in the 70’s and 80’s decades and also for the understanding about the complex relationship between amerindian cultures and brazilian society, besides interviews with members of Guaraní community from Espírito Santo and Rio de Janeiro. Was perfomed an analysis of recorded vídeos in partnership with the project “Video nas Aldeias”, and in independent productions, produced by indigenous filmmakers, among which Alberto Alvares, Patrícia Ferreira and Daniel Ortega: “Guardiões da Memória” (2018), “Duas aldeias, uma caminhada” (2008), ”Bicicletas de Nhanderu” (2011), and the video installation “A imagem como arma” (2017), by Patrícia Ferreira, indigenous filmmaker, and by Sophia Pinheiro, white plastic artist, besides other works. The video production of Guaraní filmmakers reveals and it is constituent part of the relation that the indigenous filmmakers have with the “other”, the white man, and with the world outside of village. The indigenous cinema puts itself on screen in a way to reflexion about itself, about life and art, like a “gun” of inquiry and political resistance and a way to preserve the indegenous people memory and to live by their worldview and belief in “Nhanderu”, “God” in Guaraní dialect. The Guaraní way of life its only conceivable in “Tekoá”, “place where you be”, the land where they can live by their beliefs and costumes which includes the respect and the preservation of the Nature. The study confirms the existence of a tension in the relation between indigenous people and non-indigenous. Today, it is no longer said that exist a relation between colonizer and colonized. However, there is an uneven

relation, pervaded by the brazilian society preconception about the indigenous people. Although, there's also new ways of fight and indigenous resistance, and the camera machine, a non-indigenous equipament before, becomes a new "gun" to the indigenous people and the vídeo, a new place of speech and indigenous resistance.

Key-words: Art. Politics. Indigenous cinema. Guarani people.

## **LISTA DE TABELAS**

Tabela 1 – Lista de filmes brasileiros com temática indígena .....	54
Tabela 2 – Lista de filmes produzidos pelo Projeto Vídeo nas Aldeias .....	57
Tabela 3 – Lista de filmes produzidos por cineastas Guarani .....	72

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Pintura que retrata o canibalismo indígena .....	28
Ilustração 2 – Foto de Anoã, artista Kadiwéu .....	39
Ilustração 3 – Figura de índia Kadiwéu .....	40
Ilustração 4 – Figura de pinturas corporais dos índios Kadiwéu .....	40
Ilustração 5 – Figura de cesto Wayana com padrão “Merí”, “quatipuru” sobrenatural .....	45
Ilustração 6 – Cartaz do filme “Nanook, o esquimó” .....	49
Ilustração 7 – Cartaz do filme “O Guarani” .....	52
Ilustração 8 – Cartaz do filme “O descobrimento do Brasil” .....	53
Ilustração 9 - Foto do Projeto <i>Vídeo nas Aldeias</i> .....	56
Ilustração 10 – Cartaz do filme “Índios no poder” .....	61
Ilustração 11 – Cartaz de divulgação do vídeo-instalação “A imagem como arma” .....	68
Ilustração 12 – Cartaz do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro .....	82
Ilustração 13 – Cena de chegada de índios à aldeia .....	88
Ilustração 14 – Cena de saudação de chegada à aldeia .....	91
Ilustração 15 – Cena de jovem guarani com colmeia de abelha .....	92
Ilustração 16 – Cena de jovens Guarani caçando .....	93
Ilustração 17 – Cena em que Ariel conversa com um personagem .....	97
Ilustração 18 – Cena em que Ariel entrevista Kuancito .....	101
Ilustração 19 – Cena em que Palermo e Neneco ultrapassam a cerca limite da aldeia .....	102
Ilustração 20 – Cena de meninas saindo da aldeia para comprar “geladinho” .....	102
Ilustração 21 – Cena de menina com “geladinho” .....	103
Ilustração 22 – Cena da entrevista com o cacique Cirilo Morinico .....	108
Ilustração 23 – Cartaz de divulgação dos filmes “A terra do povo do raio” e “Ava Marangatu” .....	109
Ilustração 24 – Cena em que Teresa Maria, da aldeia Guaiviry, prepara o milho .....	111
Ilustração 25 – Cena com Idalina, “Guardiã da Memória” .....	113
Ilustração 26 – Cena inicial do filme: a mata verde .....	114

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>16</b>
<b>1 UM OUTRO CONCEITO DE ÍNDIO E DE ARTE INDÍGENA .....</b>	<b>25</b>
1.1 REFLEXÕES ACERCA DA IDENTIDADE INDÍGENA GUARANI NA HISTÓRIA .	25
1.2 A ARTE GUARANI .....	38
1.3 OS FILMES DOCUMENTÁRIOS PRECURSORES .....	48
<b>2 FILMOGRAFIA GUARANI E POLÍTICAS PÚBLICAS .....</b>	<b>55</b>
2.1 O PROJETO <i>VÍDEO NAS ALDEIAS</i> E OS CINEASTAS INDÍGENAS .....	56
2.1.2 Cineastas guarani .....	66
2.2 AS POLÍTICAS PÚBLICAS E A CULTURA INDÍGENA .....	72
<b>3 ANÁLISE DOS FILMES PRODUZIDOS PELOS CINEASTAS GUARANI .....</b>	<b>83</b>
3.1 FILME “DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA” .....	87
3.2 FILME “BICICLETAS DE NHANDERU” .....	99
3.2.1 Características comuns em “Duas aldeias, uma caminhada” e “Bicicletas de Nhanderu” .....	105
3.3 OUTRAS PRODUÇÕES FÍLMICAS GUARANI .....	108
3.3.1 Filme “A terra do povo do raio” .....	108
3.3.1 Filme “Guardiões da memória” .....	111
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>115</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>121</b>
<b>FILMOGRAFIA .....</b>	<b>125</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Uma das principais e mais recentes conquistas dos povos indígenas na atualidade é a sua visibilidade perante a sociedade brasileira, fruto de resistência e de políticas públicas que já atravessam décadas. Ailton Krenak, um dos proeminentes líderes políticos da causa indígena, coloca que, da década de 60 até início dos anos 70, se alguém perguntasse se ainda existiam índios no Brasil a resposta seria “não” e, se por acaso ainda restasse um ou outro, que estaria em alguma reserva dos irmãos Vilas Boas<sup>1</sup>. Ou seja, para a sociedade brasileira daquela época, não havia mais índios no Brasil.

Nos anos 80 e 90, no Brasil, houve um grande despertar dos povos indígenas através do avanço das organizações políticas que, segundo Viveiros de Castro, pertencem à “geração de índios supostamente ‘aculturados’ que se tornaram vetores de indigenização da política nacional, antes de qualquer abasileiramento dos índios, e que se reapropriaram de sua indianidade de modo simultaneamente intelectual e existencial”, encabeçada por muitas lideranças, entre as quais cita Ailton Krenak, Mario Raoni, Ângelo Cretã, Marçal de Souza e Davi Kopenawa<sup>2</sup>.

O movimento indígena se estruturou em torno de organizações, como a União das Nações Indígenas (UNI), que congrega 180 tribos indígenas, e a Aliança dos Povos da Floresta, que representa os povos indígenas, incluindo também os demais povos da floresta, a exemplo dos seringueiros. Tais grupos passaram, assim, a lutar por uma pauta unificada de interesse político que, com relação aos povos indígenas, significa o reconhecimento de uma identidade nacional e a posse de um lugar para viver. Dessa maneira, o movimento se tornou mais forte e mais eficaz na sua luta pelo direito de ser índio no Brasil.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> “Os irmãos Villas Boas, Cláudio, Leonardo e Orlando, foram os indigenistas continuadores das idéias humanistas defendidas por Marechal Rondon com quem começaram a trabalhar em 1945 na expedição Roncador-Xingu. Desbravar as desconhecidas terras do Brasil Central evitando ocupações estrangeiras, contatar e pacificar os índios eram o norte desta expedição supervisionada pelo SPI (Serviço de Proteção ao Índio) criado em 1910. Com o fim da expedição em 1951, Orlando iniciou uma campanha para a construção da Reserva do Alto Xingu que culminou na criação do Parque Nacional do Xingu 10 anos depois, durante o governo de Jânio Quadros. A criação do Parque ajudou a ampliar a noção, atualmente muito contestada, de que os índios devem ser mantidos isolados para que não sejam “aculturados e civilizados”, o que tornou os irmãos muito famosos entre ambientalistas e ativistas de direitos humanos. Seus nomes foram indicados para vários prêmios nacionais e internacionais, inclusive para o Prêmio Nobel da Paz, em 1971 e 1975”. Disponível em: <<http://www.comciencia.br/dossies-1-72/reportagens/amazonia/box/seki2.html>>. Acesso em 19 de fev. 2019.

<sup>2</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Alguns povos vão ter que acontecer* (Prefácio). In: COHN, Sergio (Org.). **Ailton Krenak**. 1. Ed. Rio de Janeiro: ed. Azougue, 2015 (Encontros; 50).

<sup>3</sup> COHN, Sergio (Org.). **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: ed. Azougue, 2015. (Encontros; 50).



Conforme Krenak, graças a uma mobilização nacional em torno dos povos indígenas e das discussões da Assembleia Nacional Constituinte que contou com a participação intensa de lideranças indígenas de todo o país, os aborígenes conseguiram provocar um posicionamento da sociedade civil em relação aos direitos indígenas e conseguiram garantir um capítulo exclusivo na Constituinte para esse grupo intitulado “Das populações indígenas”.<sup>4</sup> Isso quer dizer que, se hoje os índios podem ter acesso às políticas públicas para a preservação de sua cultura, não se trata de uma benesse, mas de uma conquista, consequência de décadas de luta.

Surgem assim, políticas culturais voltadas para grupos sociais historicamente excluídos de políticas públicas. Uma mudança significativa nesse cenário ocorre após a promulgação da Constituição de 1988 que, nos artigos 215<sup>5</sup> e 216<sup>6</sup>, da Seção II, “Da cultura”, referenda um conceito mais amplo de patrimônio cultural, considerando as manifestações culturais populares afro-brasileiras e indígenas como formadoras da identidade da Nação. Desde então, o Governo

---

<sup>4</sup> Os direitos constitucionais dos índios estão expressos num capítulo específico da Carta de 1988 (título VIII, “Da Ordem Social”, capítulo VIII, “Dos Índios”), além de outros dispositivos dispersos ao longo de seu texto e de um artigo do Ato das Disposições Constitucionais Transitórias.

<sup>5</sup> “Art. 215. O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.

§ 1º O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.

§ 2º A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.

§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:

I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro;

II - produção, promoção e difusão de bens culturais;

III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões;

IV - democratização do acesso aos bens de cultura;

V - valorização da diversidade étnica e regional” (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988).

<sup>6</sup> “Art. 216. Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem:

I - as formas de expressão;

II - os modos de criar, fazer e viver;

III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;

IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;

V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º O poder público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação.

§ 2º Cabem à administração pública, na forma da lei, a gestão da documentação governamental e as providências para franquear sua consulta a quantos dela necessitem.

§ 3º A lei estabelecerá incentivos para a produção e o conhecimento de bens e valores culturais.

§ 4º Os danos e ameaças ao patrimônio cultural serão punidos, na forma da lei.

§ 5º Ficam tombados todos os documentos e os sítios detentores de reminiscências históricas dos antigos quilombos” (CONSTITUIÇÃO FEDERAL, 1988).

foi obrigado pela lei a desenvolver programas que visam à preservação do Patrimônio Imaterial do Brasil para os grupos étnicos minoritários, tais como índios e negros.

Entre 2014 e 2015, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (doravante IPHAN), Órgão do Ministério da Cultura, realizou pesquisa de inventário da cultura Guarani Mbya nas aldeias do Espírito Santo e do Rio de Janeiro. O interesse pelo tema da cultura Guarani e a intenção de desenvolver uma pesquisa acerca dos vídeos-documentários produzidos pelos próprios índios surgiu do nosso vínculo de trabalho como gestora pública no IPHAN e por ter tido neste Órgão a oportunidade de acompanhar, enquanto técnica, as etapas do projeto de inventário da cultura Guarani realizadas na Aldeia de Boa Esperança, em Aracruz, no estado do Espírito Santo.

A supervisão do desenvolvimento desse projeto, por parte da representação do IPHAN, em Vitória, possibilitou-nos que fossem feitas visitas às aldeias Guarani do Espírito Santo e do Rio de Janeiro. Fazia parte deste trabalho de supervisão acompanhar os pesquisadores em visita às aldeias, participar de visitas-técnicas, acompanhando os pesquisadores contratados nos seus trabalhos de campo.

Além das visitas, a supervisão deveria fazer relatórios de acompanhamento técnico do projeto, o que nos colocou em contato direto com o tema da cultura Guarani e com os pesquisadores contratados pelo Órgão para desenvolver a pesquisa. E mais, o trabalho de supervisão deu-nos oportunidade de contatar membros da comunidade da aldeia de Boa Esperança, localizada em Aracruz, no Espírito Santo, especialmente estreitando relações com anciãos e jovens, bem como com lideranças políticas da aldeia.

Embora as aldeias Guarani do Espírito Santo tenham sido objeto de Inventário realizado pelo IPHAN, não foram encontradas nas aldeias do Estado jovens que tenham participado dos registros audiovisuais realizados durante a pesquisa. Em contrapartida, puderam ser entrevistadas as lideranças indígenas e demais membros da comunidade que colaboraram com esse projeto.

Algumas observações dos participantes foram feitas através do acompanhamento de duas reuniões que aconteceram em 2015, com a nossa presença, durante a realização do INRC. Um dos encontros foi na aldeia Sapucaí, e o outro na aldeia Araponga, em Parati, no Rio de Janeiro.

No Espírito Santo, foram feitas algumas visitas à Aldeia Três Palmeiras, de Piraquê-açu, localizada no município de Aracruz. As nossas visitas, durante o projeto de Inventário, foram para, como técnica do patrimônio imaterial do IPHAN, acompanhar algumas atividades da pesquisa e elaborar relatórios para a fiscalização institucional do projeto. Por esse motivo, a autora participou de uma reunião realizada com os caciques e com um linguista contratado pelo Museu do Índio, do Rio de Janeiro. O IPHAN e o Museu do Índio firmaram acordo de cooperação técnica para realizar o INRC da cultura Guarani Mbya.

Em 2016, após o término de INRC, foram feitas duas visitas à aldeia de Três Palmeiras para acompanhar outro projeto feito pela comunidade indígena com parceiros externos, para a realização de uma oficina sobre a comida guarani, projeto esse realizado pela Associação Cultural da Aldeia Três Palmeiras e parceiros externos. Este projeto venceu o edital da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo e, com os recursos ganhos através desse edital, foi realizada uma oficina da culinária guarani da qual participaram várias mulheres da aldeia Boa Esperança e de outras aldeias vizinhas.

O projeto consistiu na organização dessa espécie de oficina. Foram comparados os ingredientes necessários para cozinhar e feita a preparação do fogão de lenha. As diversas comidas foram feitas durante dois dias, pelas mulheres mais velhas e com a ajuda de Patrícia, a jovem filha do cacique Nelson, da aldeia Três Palmeiras, idealizadora do projeto. Esse trabalho foi documentado através de fotografias e filmes e as principais receitas experimentadas foram editadas num pequeno livro de receitas de comida Guarani.

Dentre as ações sistemáticas desenvolvidas pelo programa governamental do IPHAN, destaca-se o Inventário Nacional da Diversidade Linguística (INDL) e o Mapeamento Documental do Patrimônio Imaterial, criado pelo Decreto nº 7.387, de 9 de dezembro de 2010, utilizado para “reconhecimento e valorização das línguas portadoras de referência à identidade, ação e memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira”.<sup>7</sup> Entre as três primeiras línguas escolhidas para iniciar o Inventário, encontra-se a língua dos indígenas Guarani Mbya, em cujo âmbito foi realizado o Inventário da cultura Guarani. Entre os documentos catalogados, estão filmes produzidos pelos Guarani Mbya nos anos de 2014 e 2015.

---

<sup>7</sup> Disponível em: <<http://iphan.gov.br/detalhes/234>>. Acesso em 15 de abr. 2017.

Além dos registros mencionados, os Guarani produziram, entre 2008 e 2012, três documentários em parceria com o projeto *Vídeo nas Aldeias*, apoiados pelo IPHAN: “Duas aldeias, uma caminhada”, na versão Guarani do título: “Mokoi Tekoa, Petei Jeguatá” (2008), “Bicicletas de Nhanderu” (2011) e “Tava, a Casa de Pedra” (2012), sendo esse último o filme documentário realizado para integrar o Dossiê de Registro do Sítio Histórico de São Miguel das Missões como lugar de memória do povo Guarani.

Inicialmente, o objeto desta pesquisa seria exclusivamente a produção videográfica para o Inventário Nacional de Referências Culturais (doravante INRC), realizado pelo IPHAN. No entanto, esse material, que ainda não foi editado, não está inteiramente disponível para pesquisa. Diante disso e dos prazos a serem cumpridos pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), optou-se por analisar o material realizado pelos Guarani em parceria com o IPHAN e com o Projeto *Vídeo nas Aldeias*.

A pesquisa, então, delimitou como objeto de estudo a produção videográfica realizada pelos índios Guarani Mbya no âmbito do Projeto *Vídeo nas Aldeias*, bem como produções mais recentes dos cineastas Guarani desenvolvidos com outras parcerias, as quais têm em comum a imersão na realidade dos Guarani, na sua luta pela sobrevivência, sem terras para plantar, dependendo da venda do artesanato para sobreviver.

No primeiro ano do projeto, procurou-se adiantar algumas etapas da pesquisa de campo, com o intuito de estabelecer um contato mais próximo com os Guarani-Mbya, a partir da oportunidade surgida de a autora acompanhar, enquanto técnica, o projeto do IPHAN na Aldeia Boa Esperança, em Aracruz, no Espírito Santo. Depois desses primeiros contatos, em reunião, nas aldeias de Boa Esperança, a autora apresentou aos presentes a ideia desse projeto e ao mesmo tempo da anuência necessária para dar continuidade ao mesmo.

A análise fílmica dos documentários, em sua configuração e rebatimento político e estético, considerou o entendimento do povo Guarani sobre as missões jesuíticas; sua inserção, na sociedade vigente, no mercado de trabalho; os direitos às terras indígenas; os diversos aspectos do “nande reko” (modos de viver) dos Guarani Mbya e a luta do povo Guarani para manter os direitos essenciais à terra e ao seu modo de viver.

Na análise dos filmes, somou-se ao embasamento teórico propiciado pela leitura dos autores

eleitos nessa pesquisa como referencial teórico, entrevista realizada com o cineasta indígena Vincent Carelli, fundador do Projeto *Vídeo nas Aldeias*, em 1986, além de aproximação com produtores indígenas e suas comunidades, com o propósito de entender as relações e negociações que se precederam entre os Guarani e as instituições parceiras dos projetos.

Os próprios cineastas indígenas encontraram, no início, dificuldades para ganhar a confiança dos mais velhos, nas comunidades indígenas, que guardam a sabedoria a experiência do seu povo. O fato dos cineastas indígenas dos filmes serem Guarani, de certo, facilitou a construção de uma relação próxima com os anciões e também outras lideranças das aldeias. Um outro facilitador foi a questão de que naturalmente os cineastas dominam a língua Guarani, que é a língua falada nas aldeias Guaranis, sobretudo pelos mais velhos.

A pesquisa sobre os processos de produção dos documentários realizados pelos Guarani, em parceria com o Projeto *Vídeo na Aldeias*, aliada à pesquisa sobre a produção videográfica, realizada durante o projeto de Inventário Cultural pelo IPHAN, bem como as leituras teóricas e as entrevistas com os participantes das filmagens forneceram a base para realizar a análise fílmica dos documentários propostos.

A abordagem da produção do cinema indígena, especificamente da produção de filmes documentários produzidos pelos Guarani, implica uma tomada de posição teórico-metodológica e política com relação ao tema indígena. A visão histórica que se tem do período missionário influencia diretamente a análise e a interpretação da cultura Guarani.

A respeito do tema documentário, estabelecer-se-á uma linha cronológica da origem do filme documentário e etnográfico até as produções contemporâneas, especificamente a produção de documentários dos Guarani. Para a análise fílmica, os estudos de Bill Nichols (1942-)<sup>8</sup>, professor de cinema da Universidade da Califórnia, forneceu as técnicas básicas de análise cinematográfica que podem ser aplicadas aos filmes documentários.

Sendo assim, contribuíram com seus estudos autores, como a historiadora contemporânea Regina Maria d'Aquino Fonseca Gadelha (1999), que afirma que existe uma discrepância entre o desenvolvimento alcançado pelas Missões Jesuíticas em vários aspectos que contrastam com

---

<sup>8</sup> NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Editora Papirus, 2016, p. 133-152.

as condições de miséria social que os índios que sobreviveram ao sistema colonial se encontravam. Uma das questões cruciais refere-se à difundida ideia de que a experiência missioneira dos jesuítas foi um triunfo. Alguns pesquisadores, entre os quais Gadelha, levantam o problema de se considerar como êxito o modelo reducional implantado pelos jesuítas, pois esse empreendimento apenas garantiu a integridade física dos Guarani.<sup>9</sup>

São referenciais para essa investigação os estudos desenvolvidos pela antropóloga e geógrafa Maria Inês Ladeira (2007; 2008), que publicou vários trabalhos sobre os Guarani, frutos de pesquisa sólida sobre o tema, além da experiência enquanto coordenadora de projetos desenvolvidos pelo Centro de Trabalho Indigenista (CTI) que, desde 1979, implementa projetos que visam à melhoria das condições ambientais e à regularização das terras indígenas nas regiões sul e sudeste do Brasil.

A questão da memória coletiva e individual e da oralidade na arte e na cultura é revista nos estudos do historiador Michael Pollak (1948-1992), pesquisador das relações entre política e ciências sociais<sup>10</sup> e do filósofo, ensaísta, tradutor e crítico literário Walter Benjamin (1892-), considerado um dos maiores pensadores do século XX e responsável por uma concepção dialética e não evolucionista da história.<sup>11</sup>

Considerou-se também os estudos de especialistas sobre a cultura indígena, como a historiadora Kalna Mareto Teao e a antropóloga Celeste Ciccarone. Além destes, contribuíram Bernard Belisário, roteirista e diretor de cinema e televisão<sup>12</sup> e doutor em Comunicação Social (FAFICH/UFMG), na linha Pragmáticas da Imagem; André Brasil, professor do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais, que desenvolve pesquisas no domínio do cinema e do cinema documentário, com atenção à produção de filmes por diretores e coletivos indígenas<sup>13</sup>; Eduardo Viveiros de Castro, etnólogo americanista, com experiência de pesquisa na Amazônia, e doutor em Antropologia Social (UFRJ).<sup>14</sup>

---

<sup>9</sup> GADELHA, Regina Maria A. F. **Missões Guarani: Impacto na Sociedade Contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1999, p. 233.

<sup>10</sup> Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278>>. Acesso em 19 de fev. 2019.

<sup>11</sup> Disponível em: <<http://editoraunesp.com.br/blog/walter-benjamin-e-sua-contribuicao-para-a-reflexao-critica>>. Acesso em 19 de fev. 2019.

<sup>12</sup> <http://lattes.cnpq.br/3915579406746002>.

<sup>13</sup> <http://lattes.cnpq.br/7287031996968391>.

<sup>14</sup> <http://lattes.cnpq.br/7248541150222692>.

Outra fonte são os textos de pesquisadores indígenas, como Ailton Krenak, que se tornou referência para a compreensão da trajetória do movimento indígena nas décadas de 70 e 80. Ailton Krenak é um dos maiores líderes políticos e intelectuais surgidos durante o despertar dos povos indígenas no Brasil, ocorrido a partir do final dos anos 1970, conforme ele é apresentado na quarta capa do livro que tem o seu nome:

Krenak é um pensador acurado e original das relações entre as culturas ameríndias e a sociedade brasileira, criando reflexões provocativas e de largo alcance, como as presentes nas entrevistas e depoimentos contidos no volume “Ailton Krenak” (2015), da Coleção Encontros.<sup>15</sup>

A repercussão dos projetos de colonização europeia foi devastadora para todos os povos indígenas que habitavam a colônia. Os Guarani não escaparam dessa devastação. Sua história é marcada, desde os primeiros anos da colonização, pelo projeto de evangelização das missões jesuíticas, que significava o cerceamento do uso da língua Guarani e de sua cultura através da imposição da cultura europeia. No entanto, o povo Guarani resiste e se apodera de novas armas e novas artes para se mostrar para si mesmo e para o outro. Essa trajetória foi reconstruída e proporcionou reflexões necessárias no cenário político atual, organizadas em três capítulos, em seguida sintetizados.

No primeiro capítulo, tem-se breves retomadas histórias para fundamentar a discussão sobre conceitos estereotipados de índio e sobre a arte indígena através das abordagens dos antropólogos Alfred Gell (1945-1997) e Els Lagrou. Parte-se das reflexões do que se entende como arte indígena, que extrapola a simples compreensão do que é o artefato indígena para compreendê-lo em seu significado mais amplo, que envolve o agenciamento do objeto defendido por Els Lagrou, que nos mostra que, na cultura indígena, os múltiplos significados de um objeto ligado ao mundo espiritual soam os mitos e as tradições desses povos.<sup>16</sup> O capítulo também discorre sobre os primeiros filmes nos quais o índio foi representado muitas vezes por imagens equivocadas.

No segundo capítulo, apresenta-se um breve histórico do Projeto *Vídeo nas Aldeias*, que tornou possível ao indígena ser cineasta produtor de suas próprias histórias. São apresentados os primeiros índios produtores de vídeo-documentários, formados pelo Projeto Vídeo nas Aldeias,

---

<sup>15</sup> COHN, Sergio (Org.). **Ailton Krenak**. Rio de Janeiro: ed. Azougue, 2015. (Encontros; 50).

<sup>16</sup> LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009, p. 80.

o que só se tornou possível a partir de políticas públicas de valorização da cultura do índio. Assim, deu-se voz, através de entrevistas, a indígenas membros da comunidade Guarani dos estados do Espírito Santo, São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul.

No terceiro capítulo, analisam-se filmes gravados em parceria com o Projeto *Vídeo na Aldeias*, e em produções independentes, produzidos por cineastas indígenas, dentre os quais Alberto Alvares, Patrícia Ferreira e Daniel Ortega: “Guardiões da Memória” (2018), “Duas aldeias, uma caminhada” (2008), “Bicicletas de Nhanderu” (2011), e o vídeo-instalação “A imagem como arma”, de Patrícia Ferreira, cineasta indígena, e de Sophia Pinheiro, artista plástica branca, além de outras obras. Convém registrar que as análises propostas não objetivam ser conclusivas e nem únicas, mas de certo contribuem para fortalecer a cultura Guarani, valorizando a produção audiovisual indígena e contribuindo com uma reflexão sobre o cinema indígena.



## 1 UM OUTRO CONCEITO DE ÍNDIO E DE ARTE INDÍGENA

Antes de propor uma análise sobre a produção fílmica dos índios Guarani na atualidade, é necessário revisitar questões históricas e refletir sobre o juízo que se faz desse povo, sobre as origens desse pensamento em relação às sociedades indígenas, para entender as opiniões e representações diversas sobre os índios brasileiros.

Assim, este capítulo apresenta uma revisão de aspectos históricos e culturais sobre os Guarani, para prosseguir abordando sobre o conceito que se tem de indígena na sociedade atual, fazendo, em seguida, uma abordagem sobre a arte na cultura indígena, servindo de ilustração como o índio foi percebido nos primeiros filmes produzidos por não índios.

### 1.1 REFLEXÕES ACERCA DA IDENTIDADE INDÍGENA NA HISTÓRIA

Conforme Monteiro, nos primeiros séculos da colonização, a intenção maior da Coroa com relação aos indígenas foi retirá-los de suas aldeias, convertê-los ao cristianismo e utilizá-los como mão de obra escrava, projeto desenvolvido pelos padres jesuítas através da catequese até meados do século XVI, quando os jesuítas são expulsos do Brasil. Segundo esse autor, esse quadro inicial foi determinante para que os índios seguissem marginalizados na sociedade brasileira.<sup>17</sup>

Com o crescente interesse pela exploração de metais preciosos, arrefeceu-se o interesse pela agricultura e conseqüentemente pela utilização da mão de obra indígena. Passa-se, então, a utilizar preferencialmente os escravos africanos, que eram comercializados nos centros urbanos, assim como o gado, cuja criação substituiu a cultura agrícola. A partir dessa época, os governos locais, cumprindo ordens régias, passaram a restituir os índios às suas aldeias de origem, de onde haviam sido retirados ilegalmente para serem escravizados na lavoura.<sup>18</sup>

Seja nos aldeamentos jesuítas, seja nas propriedades particulares, os índios foram utilizados como mão de obra escrava, de acordo com os interesses econômicos dos colonizadores. Com o início do ciclo do ouro, no século XVIII, a mão de obra indígena deixa de ser vantajosa para o

---

<sup>17</sup> MONTEIRO, Manuel José. **Índios no Estado de São Paulo: Resistência e transfiguração**. São Paulo: Yancatu Editora Ltda., 1984, p. 41-44.

<sup>18</sup> Ibid, p. 41-44.

sistema econômico vigente. Consequentemente, os índios foram relegados e devolvidos às aldeias, localizadas em áreas inférteis e degradadas pelo cultivo predatório.<sup>19</sup> Conforme sintetiza Monteiro,

O índio, de início membro de uma etnia relativamente independente, passou, com a colonização dos portugueses, a ser integrante da camada inferior de um sistema escravista que o caracterizava como dependente de um branco particular. Mais tarde transformou-se num aldeamento pobre, dependente de um Estado distante e bastante indiferente. Nessa condição final, a pobreza não era apenas material, mas cultural e espiritual também.<sup>20</sup>

Mas o que seria o bom selvagem? O ensaio do filósofo Gerd Bornheim<sup>21</sup> nos dá pistas para entendê-lo, quando pensa sobre esse conceito, contextualizando-o no século XVIII. Bornheim inicia colocando por terra a própria existência do bom selvagem, dizendo que, afinal, o bom selvagem nunca existiu e, aliás, inclusive crê que seja mera fantasia. Sua análise parte dos escritos de Montaigne<sup>22</sup>, que faz uma abordagem da natureza diferente da realizada pelos cartesianos. Para Bornheim, com base em Montaigne, os povos denominados canibais nada mais são que selvagens que vivem “fora da civilização” que poderiam ser comparados às frutas silvestres.

Bornheim destaca dois adjetivos para definir a ideia de bom selvagem defendida por Montaigne: simples e natural. Para Montaigne, “tudo é simplesmente natural, o homem já está, ou estava inscrito no mundo”<sup>23</sup>. Mas Bornheim sublinha que o simples e o natural nunca existiram. Contudo, Bornheim alerta para o fato de que alguns escritores, como Shakespeare, nunca realizaram as viagens que descrevem, ou como Montaigne, cujas viagens não ultrapassaram o território francês. Para Bornheim, pouco importa se as mencionadas viagens de fato existiram ou se não passaram de “pura imaginação da consciência dos europeus”.<sup>24</sup> Montaigne coloca que o conceito do bom selvagem está atrelado a uma fantasia que aparece nos escritos de alguns escritores, cuja ideia do homem selvagem surge através de viagens. Segundo Bornheim, o conceito de bom selvagem defendido por Montaigne atravessará o período iluminista e chegará a influenciar o pensamento dos tempos modernos.

---

<sup>19</sup> MONTEIRO, Manuel José. **Índios no Estado de São Paulo: Resistência e transfiguração**. São Paulo: Yancatu Editora Ltda., 1984, p. 41-44.

<sup>20</sup> Ibid, p. 43.

<sup>21</sup> BORNHEIM, Gerd. **Temas de Filosofia**. (Org.) Gaspar Paz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Ensaios de Cultura; 57, 2015.

<sup>22</sup> Ibid, p. 60.

<sup>23</sup> Ibid, p. 58-59.

<sup>24</sup> Ibid, p. 61-62.

A discussão sobre a imagem que temos do outro remonta à antiguidade. Matteí destaca como exemplo os versos de Homero em que descreve os combates da Guerra de Tróia. Em seus versos, Homero explica quem são os barbafores ou bárbaros. Ao descrever o exército dos troianos, composto pelos carianos, povos da região da Cária, na Ásia Menor, Homero os define como "barbafores", ou "povos que gaguejam". De maneira indistinta, a barbárie de sua língua não advém de sua inferioridade em relação à língua grega, mas do mau uso que essas populações dela fazem. O termo onomatopeia, "bar-bar", cuja duplicação da sílaba "ba" e da rugosidade da consoante "r" dão a entender que "falar bárbaro" é "falar por borborismo e grunhidos indistintos".<sup>25</sup>

Matteí lembra que a clivagem tradicional da civilização e da barbárie, sob a forma de uma exclusão do Bárbaro, vem mais dos romanos do que dos gregos, numa perspectiva política e jurídica, e não antropológica. O autor explica que, em Roma, eram considerados bárbaros os povos estrangeiros que estavam fora dos limites da "pax Romana" e que eram denominados "exteri", "externi" ou "exterat", ou seja, "povos de fora" e que

O humanismo nasceu em Roma, na linha da tradição grega, no cruzamento do cristianismo, nascido em Jerusalém, na linha da tradição judaica, recusando as oposições exteriores entre os homens para libertar aquele que Platão, o primeiro chamava de homem interior (República, IX, 4, 16) [...] **A meta da civilização, seja greco romana ou cristã, sempre foi a conversão do bárbaro, ou do homem pecador, em homem verdadeiro.** (Grifo nosso)<sup>26</sup>

A meta civilizatória acima descrita por Matteí auxilia no entendimento de quais seriam os pensamentos que nortearam as intenções dos colonizadores quando chegaram no recém-descoberto Brasil: domesticar e evangelizar os índios.

A transferência da corte portuguesa para o Brasil, em 1808, e a inspiração iluminista irão marcar um período em que a corte investe em expedições científicas e pesquisas empíricas para explorar os recursos naturais e a realidade das terras conquistadas. Para tanto, envia, durante o século XVIII, vários viajantes à colônia, dentre os quais estavam Maximillian zu Wiede-Neuwied, Johann Baptist von Spix, os artistas Johan Mortiz Rugendas e Jean Baptist Debret, entre outros. Os relatos de viagem e as publicações científicas produzidos pelos viajantes

---

<sup>25</sup> MATTEÍ, Jean-François. **Ética e Estética**. (Org.) Denis Rosenfield. In: Civilização e Barbárie. Filosofia Política, Série III, n. 2, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 77.

<sup>26</sup> Ibid, p. 79.

europeus, com grande detalhamento sobre a fauna, a flora, a geografia, sobre os índios e os escravos, constituem-se hoje importantes fontes primárias sobre a história do Brasil colonial.

Os autores analisados mostram que as diversas informações que circulavam na Europa sobre o Brasil Colônia mostravam que o país era habitado por criaturas monstruosas, praticantes do canibalismo. No entanto, há que se compreender o contexto em que essas informações eram produzidas, pois, como Lauerhass sublinha, a primeira grande história do Brasil foi escrita por Robert Southey, que curiosamente nunca esteve no Brasil.<sup>27</sup>

Corroborando com o que coloca Borhneim, sobre o bom selvagem como fonte da imaginação dos escritores, Lauerhass alega que os viajantes da época acreditavam que o Brasil era povoado por criaturas monstruosas praticantes do canibalismo, conforme foram representados em inúmeras gravuras, desenhos e pinturas daquela época.<sup>28</sup>

Ilustração 1 – Pintura retratando o canibalismo indígena



Fonte: Théodore de Bry (Sec. XVI)<sup>29</sup>

<sup>27</sup> LAUERHASS, Ludwig Junior. Brasil uma identidade em construção. \_\_\_\_\_; NAVA, Carmem (Orgs.). **A Representação Visual da Identidade do Brasil**. São Paulo: Editora Ática, 2007, p. 132-134.

<sup>28</sup> Ibid, p. 134.

<sup>29</sup> Disponível em:

≤[http://3.bp.blogspot.com/IXh1Fo3tKRc/T5Lguse5i7I/AAAAAAAAAu8/Vd9Oa9VI3s/s1600/Theodor\\_de\\_Bry\\_-\\_Canibais.jpg](http://3.bp.blogspot.com/IXh1Fo3tKRc/T5Lguse5i7I/AAAAAAAAAu8/Vd9Oa9VI3s/s1600/Theodor_de_Bry_-_Canibais.jpg)>. Acesso em 1º de ago. 2016.

Acredita-se, pois, que foram representações visuais desse tipo, que circularam largamente na Europa, que difundiram a ideia de os índios serem selvagens. Dessa forma, os textos e as imagens inaugurais da “terra brasilis” colocam já de início um índio como um ser inferior e selvagem e que, seguindo a lógica dos colonizadores, deveria ser civilizado ou domesticado de acordo com os moldes europeus. É preciso ainda enfatizar que as obras dos viajantes europeus estavam imbuídas da moral cristã da época, que considerava a nudez dos índios como pecado.

Apesar das consequências nefastas da colonização para as populações indígenas, os Guarani conseguiram preservar até hoje a sua língua e os seus costumes. O citado INRC do IPHAN aponta para o fato de a língua Guarani ser o principal elemento aglutinador desse povo, estando o idioma preservado no Paraguai, na Argentina e também no Brasil, sendo falado nas antigas regiões missioneiras no sul do Brasil, e nos estados do Rio de Janeiro, Espírito Santo, Santa Catarina e São Paulo, onde vivem atualmente os Guarani Mbya. De acordo com o INRC, os Guarani se compõem em

[...] um grupo étnico extenso que apresenta uma série de características comuns nos diferentes subgrupos. Linguisticamente, pertencem ao grupo Tupi-Guarani, e no Brasil estão subdivididos em três grupos dialetais distintos: Mbya, Nhandeva (Ava ou Xiripá) e Kaiowa. Schaden (apud ROSA, 2009, p. 21) foi quem primeiro classificou os subgrupos Guarani. O autor diz que “Os Guarani do Brasil Meridional podem ser divididos em três grandes grupos: os Nhadeva (aos quais pertencem os Apopokuva, que se tornaram famosos pelo trabalho de Curt Nimuendaju), os Mbya e os Kaiowa [...]”.<sup>30</sup>

O povo Guarani<sup>31</sup> vive, desde a colonização, uma relação conflituosa com os brancos, que os levou a desenvolver estratégias de negociação com as diversas instâncias de poder para manter sua terra e sua cultura, conforme colocam Teao<sup>32</sup> e Gallois<sup>33</sup>. Uma das estratégias desse grupo étnico foi adotar reservas no que diz respeito à divulgação de sua cultura. Dessa forma, segundo pesquisadores, muitos aspectos relativos aos saberes e aos rituais do grupo estão mantidos até hoje em segredo.

---

<sup>30</sup> SEIFERT, Ana Paula. MORELO, Rosângela (Orgs.). **Inventário da Língua Guarani Mbya**: Inventário Nacional da Diversidade Linguística. Florianópolis. IPOL: Editora Guarapuvu, 2011, p. 39.

<sup>30</sup> Os Guaranis habitavam, no séc. XVI, vasto território da América do Sul (Brasil, Paraguai, Uruguai, Argentina) quando os colonizadores espanhóis e portugueses chegaram.

<sup>32</sup> TEAO, Kalna Mareto. **Território e Identidade dos Guarani Mbya do Espírito Santo (1967-2006)**. Universidade Federal Fluminense, 2015.

<sup>33</sup> GALLOIS. Dominique Tillkin. **Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas**: exemplos no Amapá e norte do Pará. São Paulo: Iepé, 2006.

No Brasil, de acordo com Ladeira<sup>34</sup>, esses grupos Guarani encontravam-se aglutinados em pequenas comunidades batizadas com os nomes dos rios, em cujas margens habitavam. Conforme a autora, as unidades familiares formavam as aldeias, “tekoa”, que se constituem no lugar possível de viver e de exercer o modo de ser Guarani. As pequenas comunidades se constituíam em unidades político-sociais, de acordo com Susnick (1965), citado por Ladeira<sup>35</sup>.

Segundo Monteiro, pressões políticas externas e interesses econômicos fizeram com que, a partir do século XVII, a Coroa Portuguesa passasse a intervir diretamente na questão indígena na colônia. Nessa época, começam as descobertas de metais preciosos, o que fará com que Portugal incentive proprietários particulares a realizar expedições em busca de prata, de ouro e de esmeraldas nas chamadas “Geraes”. Nas expedições empreendidas em busca de metais preciosos, a mão de obra indígena tornou-se secundária, sendo basicamente utilizada para carregar e guiar os expedicionários.<sup>36</sup>

Especialmente sobre a situação dos Guarani no período colonial, Ladeira destaca o que coloca Meliá a esse respeito:

*En los siglos XVI y XVII, los espanoles, a medida que avanzaban en sus viajes de exploración y sus expediciones de conquista - y los misioneros en su “conquista espiritual” - encontraron a los Guaraní formando conjuntos territoriales más o menos extensos, que llmaron “provincias”, reconocidas por sus nombres próprios: Cario, Tobatin, Guarambaré, Itatín, Mbaracayú, gente del Guairá, del Paraná, del Uruguay, los del Tape [...]. Estas provincias abarcaban un vasto território que iba de la costa atlântica al sur de São Vicente, en el Brasil, hasta la margen derecha del rio Paraguay, y dede el sur de río Paranapanema y del Gran pantanal, o lago de los Jarayes, hasa la Islas del Delta junto a Buenos Aires. (MELIÁ, 1991, p. 15)<sup>37</sup>*

De acordo com fontes históricas, sublinha Ladeira<sup>38</sup>, a grande família Tupi-Guarani ocupava regiões pelo Brasil, Paraguai, Uruguai, Guiana, Bolívia, Peru e Equador. As condições adversas já citadas anteriormente fizeram com que esses povos se dispersassem. Uma ramificação desse grupo são os Guarani Mbya que, saindo da região de Missões, na Argentina, migram para o Brasil, subindo o litoral e fundando, durante esse percurso, várias aldeias Guarani pelo caminho,

---

<sup>34</sup> LADEIRA, Maria Inês. **Espaço Geográfico Guarani-Mbya**: significado, constituição e uso. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008. p. 161.

<sup>35</sup> Ibid, p. 54.

<sup>36</sup> MONTEIRO, Manuel José. **Índios no Estado de São Paulo**: Resistência e transfiguração. São Paulo: Yancatu Editora Ltda., 1984, p. 41-44.

<sup>37</sup> Ibid, p. 55.

<sup>38</sup> LADEIRA, Maria Inês. **O caminhar sob a luz**: território mbya à beira do oceano. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 59-68.

passando pelos estados de Paraná, Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro, até chegar ao litoral do Espírito Santo e fundar a Aldeia Boa Esperança, no final da década de 70.

Existe a ideia errônea de que os Guarani são nômades. Na verdade, esse é um estigma que o povo Guarani sofreu muita pressão para sair de suas terras e a violência quando se recusaram a abandonar seus territórios que localizados na América do Sul onde viviam tradicionalmente. No entanto, o deslocamento do povo Guarani em direção ao Brasil, por exemplo, não ocorreu devido a característica nômade desse povo, mas sim, devido a necessidade de sempre sair em busca de um lugar onde pudessem viver de acordo com suas tradições. Dessa forma, migraram para o sul do Brasil onde permanecem até hoje. Atualmente a área ocupada pelo Guarani abarca território de quatro países: Argentina, Brasil, Bolívia e Brasil.

Segundo Ciccarone<sup>39</sup>, os Guarani Mbya chegaram ao Espírito Santo na década de 60, quando um grupo familiar procedente do Rio Grande do Sul chega à região e se estabelece em área de Mata Atlântica, no município de Aracruz, onde se encontra até hoje. A historiadora Teao<sup>40</sup> acrescenta que os Guarani Mbya do Espírito Santo estão localizados no município de Aracruz, litoral norte do Estado, sendo que a população Guarani aldeada reside em territórios dos índios Tupinikim, de Caieiras Velhas I e II, nas aldeias de Boa Esperança, Três Palmeiras e Piraquê-Açu.

Segundo a antropóloga Maria Inez Ladeira, a identificação do povo Guarani se dá através de características culturais e linguísticas dos grupos, as quais são bem visíveis. É considerando Guarani toda tribo que fala a língua Guarani. Ladeira acrescenta que, apesar das pressões e preconceitos que os Guarani vêm sofrendo há séculos, o que resultou em sua vasta dispersão geográfica, mesmo assim continuam mantendo a unidade cultural e linguística que os distingue dos demais grupos e, ao mesmo tempo, permite que eles identifiquem seus parentes, mesmo aqueles que vivem em pequenas aldeias longínquas umas das outras. No caso dos Guarani, significa que essa relação transpassa as fronteiras nacionais e se estende até Argentina, Paraguai e Uruguai<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> CICCARONE, Celeste. In: **MOSAICO** Revista de Ciências Sociais. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Estudos Gerais, Departamento de Ciências Sociais, v.1, n.1. Vitória: 1998, p. 295.

<sup>40</sup> TEAO, Kalna. Disponível em: <<http://historiadosindiosdoes.blogspot.com.br/2016/04/os-indios-guarani-do-espirito-santo.html>>. Acesso em 30 de mai. 2017.

<sup>41</sup> LADEIRA, Maria Inês. **O caminhar sob a luz**: território mbya à beira do oceano. São Paulo: Editora UNESP, 2007, p. 35.

A formação da ideia do que é ser índio tem suas origens na época colonial quando, após o descobrimento do Brasil, difundem-se, através de documentos oficiais, informações sobre a colônia, sua natureza e seus habitantes. Assim, produziram-se as primeiras informações do contato entre índios e colonizadores europeus. E com o tempo, foram se produzindo informações a respeito da colônia que mostram como se deu a relação de dominação da cultura europeia sobre a cultura ameríndia. É de se supor que muitos dos preconceitos que existem com relação aos índios no Brasil tenham origem nos primeiros relatos produzidos para a Corte Portuguesa, a ponto de, na contemporaneidade, se cristalizarem em visões estereotipadas dos índios.

Problemas metodológicos da história afetam diretamente a história dos povos indígenas. A história se constituiu como ciência no início do século XIX com um método baseado em documentos escritos em detrimento da história oral. Miscigenados, assimilados no projeto de construção de uma identidade nacional a historiografia brasileira silenciou/esqueceu dos índios. Esse cenário começou a transformar-se com a intensa renovação teórico-metodológica ocorrida na produção historiográfica, que ao abrir espaço para novas abordagens, paradigmas e fontes, possibilitou, no caso da história indígena, a publicação de trabalhos baseados em manuscritos produzidos por indígenas alfabetizados e em relatos orais.<sup>42</sup>

O historiador Michael Pollak coloca que, ao privilegiar análise de excluídos, de marginalizados, a história oral ressaltou a importância de memórias subterrâneas que, como parte integrante das culturas minoritárias e dominadas, se opõe à “Memória oficial, no caso a memória nacional.”<sup>43</sup> A esse respeito, Pollak ressalta a colocação do historiador Maurice Halbwachs que, em vários momentos, “insinua não apenas a seletividade de toda memória mas também um processo de ‘negociação’ para conciliar as memória coletiva e memórias individuais”<sup>44</sup>. Pollak sublinha a colocação de Halbwachs a respeito da memória:

Para que nossa memória se beneficie das dos outros é preciso também que não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre elas e a outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum.<sup>45</sup>

---

<sup>42</sup> MONTEIRO, John Manuel; RANGEL, Lúcia Helena; LUZ, Maria L. Manzoni et al. **Índios no Estado de São Paulo: Resistência e Transfiguração**. São Paulo, 1984, p. 7.

<sup>43</sup> POLLAK, Michael. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, 1989, p. 4.

<sup>44</sup> POLLAK, Michael. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 4.

<sup>45</sup> Ibid, p. 4.



A questão fundiária continua sendo um grande problema para os povos indígenas no Brasil, pois não há segurança quanto as terras indígenas demarcadas pela FUNAI visto que, segundo dados atualizados do Instituto Socioambiental (ISA), existem hoje, no Brasil, quarenta e quatro terras indígenas que se encontram demarcadas e aprovadas pelo presidente da FUNAI mas que ainda estão sujeitas à contestação de municípios, estados ou outros interessados, de acordo com o previsto no Decreto 1775/96, que regulamenta os processos de demarcação das terras indígenas. Dentre as terras indígenas passíveis de contestação, encontram-se onze terras indígenas dos Guarani Mbya: Boa Vista do Sertão Pro-Mirim (SP), Sambaqui (PR), Pakurity (MS), Peguaoty (MS), Cerco Grande (PR), Ka'aguy Mirim (SP), Pindoty/Araçá-Mirim (SP), Tekohá Jevy (Guarani e Nandeva) (SP), Guaviraty (SP), Tapy'i/Rio Branquinho (SP), Ka'aguy Hovy (SP).<sup>46</sup>

No Espírito Santo, segundo dados da FUNAI, existem três terras indígenas regularizadas: Caieiras Velha II (etnia Mbya, Tupiniquim) com 57,3935 ha; Comboios (etnia Guarani, Tupiniquim) com 3.872,1411 ha, e Tupiniquim com 14.282,7968 ha<sup>47</sup>. A antropóloga Celeste Ciccarone<sup>48</sup>, professora Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), estuda e acompanha a trajetória do povo guarani nesse Estado, na luta que se arrasta há décadas pelo reconhecimento das terras indígenas. Ciccarone mostra que a questão fundiária é uma questão não resolvida: A Aracruz Celulose S.A., grande empresa da indústria de celulose no Brasil, divide o interesse pelas terras indígenas no município de Aracruz. Segundo Ciccarone, os 30.000 hectares de terras indígenas foram negociados a preços módicos por essa empresa ainda na década de 60, época em que chega a essa região um grupo familiar Guarani Mbya que migrou do Paraguai para o Rio Grande do Sul.

Ainda segundo Ciccarone, as terras indígenas negociadas pela Aracruz Celulose, na década de 60, transformaram-se num conflito que se arrasta desde então. Nesse largo período, vários atos de violência foram cometidos contra a população indígena que continua lutando pela anexação dos 13.579 hectares de terra “adquiridos” pela Aracruz Celulose.<sup>49</sup> O conflito de interesses pela

---

<sup>46</sup> Disponível em: <<https://pib.socioambiental.org/pt/c/0/1/2/situacao-juridica-das-tis-hoje>>. Acesso em 30 de mai. 2017.

<sup>47</sup> Disponível em: <<http://www.funai.gov.br/index.php/indios-no-brasil/terras-indigenas>>. Acesso em 30 de mai. 2017.

<sup>48</sup> CICCARONE, Celeste. Povos indígenas e regularização Fundiária no Espírito Santo: uma questão aberta. In: **MOSAICO Revista de Ciências Sociais**. Universidade Federal do Espírito Santo, v. 1, n. 1. Vitória. 1998, p. 295-309.

terra envolveu outros atores políticos, tais como: a prefeitura de Aracruz, a Fundação Nacional do Índio (FUNAI) - órgão tutelar do indígena, o Ministério da Justiça, a Polícia Federal e o Conselho Indigenista Missionário (CIMI). Com exceção do CIMI, todos os demais atores envolvidos defenderam os interesses dos empresários.

Para os povos indígenas, a terra é fundamental para sua sobrevivência. Para o povo Guarani Mbya, essa importância tem dimensões que vão muito além do direito legal à terra, pelo modo de viver e a relação que têm com a terra. Sobre esse assunto palestrou recentemente o antropólogo, indigenista e estudioso da cultura Guarani Bartolomeu Meliá, em Misiones, na Argentina, quando colocou que,

*[...] para los guaraníes el concepto de territorio es mucho mas importante, que el de tierra, porque consideran que la tierra non se divide no se puede cortar. Vender a tierra es carnear a la propia madre, la imagen es fuerte y más cuando en nuestra sociedad estamos habituados a comprar-vender usurpar, destinar a tierra a asuntos absurdos.*<sup>50</sup>

Contrapondo-se ao conceito de território definido pelos estados nacionais, o território tem conceito fechado e determinado por fronteiras que se contrapõem ao conceito para o povo Guarani, conforme afirma a geógrafa e antropóloga Maria Inês Ladeira<sup>51</sup>, ao discutir a noção de territorialidade vivida pelo povo guarani. Segundo essa autora, os guaranis têm uma visão muito mais ampla sobre o conceito de território, em comparação à concepção dos não índios:

*[...] para os Guarani, a noção de território está associada à noção de mundo e, portanto, vinculada a um espaço geográfico onde desenvolvem relações que definem um modo de ser, um modo de vida. Assim, se o conceito de território implica limites físicos (permanentes ou temporários), o espaço, como categoria, pressupõe outros limites definidos por princípios éticos e por valores que condizem com a visão de mundo dos homens e de suas sociedades.*<sup>52</sup>

Então, conforme Ladeira, o conceito de território dos Guarani, que denomina o lugar em que vive de “tekoa”, tem um significado que vai muito além do simples espaço físico, pois há uma relação entre os aspectos sociais, espirituais e ambiental que, conforme o antropólogo Bartolomeu Meliá, para o guarani, a preservação do mundo depende da repetição de práticas espirituais que simbolizam o ato fundador do mundo”<sup>53</sup>.

---

<sup>50</sup> MELIÁ, Bartolomeu. In: Jornal El Territorio. **Dividir la tierra es como carnear la madre**. 18 de maio de 2017, p. 6.

<sup>51</sup> LADEIRA, Maria Inês. **Espaço Geográfico Guarany-Mbya: significado, constituição e uso** Maringá. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

<sup>52</sup> Ibid, p. 97.

<sup>53</sup> Ibid, p. 162.

Sobre a temática Guarani, existem várias pesquisas acadêmicas, dentre as quais destacam-se as teses de doutorado de Kalna Teao e de Elisabeth Pissolato<sup>54</sup>, além das mencionadas pesquisas desenvolvidas pela professora Celeste Ciccarone que também coordena a licenciatura indígena realizada na UFES.

A questão dos direitos dos povos indígenas assume contornos obscuros no momento político atual visto que, há um retrocesso político do governo, que é o responsável pela legalização das terras indígenas mas anuncia a anulação das demarcações de terras já realizada, o que significa anulação do direito desses povos adquirido durante muitas décadas de luta. Por isso, 28 organizações que apoiam a causa indígena organizaram a entrega de um documento na audiência “Mudanças em políticas públicas e leis sobre povos indígenas e quilombolas no Brasil” na reunião da Organização dos Estados Americanos (OEA), em 25 de maio de 2017, realizada na cidade de Buenos Aires, no qual denuncia o contra os povos indígenas no Brasil.<sup>55</sup>

Quanto aos estudos historiográficos e antropológicos, dois nomes se destacam: Pierre Clastres e Brasnislava Susnik, citados por Maria Cristina dos Santos<sup>56</sup>, em relação a estudos clássicos sobre a cultura Guarani. Santos afirma que, seja numa nota de reforço, nas clássicas citações que objetivam exemplificar uma determinada situação descrita, ou ainda uma conclusão sobre algum aspecto que mereça justificativa, enfim, o Guarani parece ser assim porque Clastres ou Susnik disse que eram assim. Um dos exemplos da influência desses autores nas pesquisas sobre o Guarani refere-se ao “Mito da Terra sem Mal” e do “profetismo Guarani” que, segundo a autora, foram considerados, por Hélène Clastres, uma grande constante dos Guarani.

Santos reconhece a importância dos trabalhos desses pesquisadores para as pesquisas sobre os Guaranis. Pierre Clastres foi responsável pela tradução para o francês dos “Textos Míticos de los Mbya-Guarani del Guairá Guarani”, de Léon Cadogan, em 1974, obra que, segundo Santos, contribuiu para o que Viveiros de Castro chama de “forte dívida etnográfica”, em colaboração para a mundialização dos Guarani, juntamente com as obras “A sociedade contra o Estado” e a

---

<sup>54</sup> PISSOLATO, Elisabeth de Paula. **A Duração da Pessoa: Mobilidade, Parentesco e Xamanismo Mbya (Guarani)**. São Paulo, Editora da UNESP, 2007.

<sup>55</sup> Disponível em: <<https://deolhonosruralistas.com.br/2017/05/23/brasil-sera-denunciado-na-oea-por-violar-direitos-dos-povos-indigenas/>>. Acesso em 19 de fev. 2019.

<sup>56</sup> SANTOS, Maria Cristina dos. Clastres e Susnik: Uma tradução do “Guarani de papel”. In: GADELHA, Regina. **Missões Guarani: Impacto na Sociedade Contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1999, p. 205-219.

“Arqueologia da Violência”.<sup>57</sup> Hélène Clastres complementaria esses estudos estabelecendo academicamente o “Mito da Terra sem mal “e o Profetismo”, transformando os Guaranis em etéreos habitantes desse mundo, onde toda e qualquer situação de pressão se transforma em motivo fugidio. Tendo Clastes como referência, Santos afirma que:

[...] é preciso assinalar que essa crença se traduz, não em mitos, [...] mas em profecias. Esta, contudo, não bastaria para autorizar-nos a afirmar a existência da mesma crença entre os antigos tupis-guaranis, se não pudéssemos realcioná-las com seu contexto e, em especial, com a procura da Terra sem Mal, - que sabemos – preocupava os índios antes da conquista. Ora, a busca da Terra sem Mal está essencialmente vinculada à convicção de a Terra será, mais uma vez, destruída. [...] Acrescentemos apenas, para concluir, que se como tentaremos demonstrar, a prática religiosa dos tupi-guaranis sempre se inscreveu nessa busca da Terra Sem Mal, a que eram levados pela certeza de uma cataclismo iminente, pode-se compreender que Tupã fosse para eles coisa sagrada dentre todas: enquanto dessas destruições, ele era o senhor do destino deles.<sup>58</sup>

Segundo Santos<sup>59</sup>, Susnik acumula o mérito de ter vivido durante anos no Paraguai, onde desenvolveu suas pesquisas, evidentemente fundamentais para a etnografia Guaraní. Ao longo das décadas de 1970, 80 e 90, Susnik produziu uma sequência admirável de textos, mapas, recompilou informações etnográficas esquecidas nos arquivos e coleções, tendo lançado a base etno-histórica dos Guaranis.<sup>60</sup> No entanto, Santos cita pesquisadores renomados que relativizam essas afirmações enfáticas sobre a cosmologia Guaraní a partir dos trabalhos de Clastres e Susnik, e contra-argumenta:

Mas Fausto, assim como Viveiros de Castro não poupam críticas às interpretações das eternas andanças dos Guaraní: as migrações à procura do “paraíso terreal, dizem os Clastres, resultavam sim de uma crise não era produto da Conquista, pois gestava-se no interior da própria sociedade. Nela brotava a negação do seu “ser primitivo”, a semente do Estado, e o profetismo seria, então, uma tentativa ímpar dessa sociedade para “manter-se em seu próprio ser”. Uma contraordem, um abandono das normas sociais, uma reação contra o Estado.<sup>61</sup>

À pesquisa interessa essa discussão acadêmica sobre os estudos fundamentais sobre a cultura Guaraní e sobre os estudos mais recentes, sobretudo interessa entender de que forma essa questão teórico-metodológica influencia a prática artística e o pensamento dos Guaraní na contemporaneidade. Portanto, pretende-se construir uma análise interdisciplinar sobre o objeto de estudo, estabelecendo relações entre as questões da arte, da estética, da política, da história

---

<sup>57</sup> SANTOS, Maria Cristina dos. Clastres e Susnik: Uma tradução do “Guaraní de papel”. In: GADELHA, Regina. **Missões Guaraní: Impacto na Sociedade Contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1999, p. 206.

<sup>58</sup> Ibid, p. 205-219.

<sup>59</sup> Ibid, p. 207.

<sup>60</sup> Ibid, p. 207.

<sup>61</sup> Ibid, p. 215-216.

e da filosofia, apoiando a pesquisa no olhar multifacetado sobre os diversos fundamentos teóricos aqui apresentados e outros que, ao longo da pesquisa, se mostrarem pertinentes.

Ladeira<sup>62</sup> discute a noção de território e territorialidade do povo Guarani Mbya que emana de sua concepção de mundo e modo de viver. Ela explica que, para o Guarani, “Tekoa” é o lugar onde o povo Guarani pode viver e estar a seu modo. As condições desse lugar são primordiais. Esse lugar tem que ter água, diversidade de espécies e boa terra para plantar. No entanto, Ladeira adverte que essa não é uma noção meramente espacial, mas envolve as relações intersociais e espirituais dos guaranis. O “Tekoa” é uma espécie de unidade de viver Guarani num determinado lugar, mas que não se restringe às noções de espaço que conhecemos, pois está atrelada à noção de mundo do Guarani e seu modo de viver, que é regido por princípios éticos, religiosos e o comportamento refratário que tem em relação ao branco.

Ciccarone<sup>63</sup> destaca o que é a cosmologia que rege o modo de viver do povo Guarani, cuja cultura é transmitida dos mais velhos para os mais jovens através da tradição oral. Para Ciccarone, a língua é considerada uma dádiva pelos Guarani, a divindade fala através da língua, que é constitutiva da identidade indígena. A palavra é o fundamento político e religioso dos Guarani.

Atualmente, vários núcleos de pesquisa acadêmica realizam experiências com filmes documentários, dentre os quais as pesquisas coordenadas pelo professor Jorge Nóvoa, da Faculdade de História da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que trabalha a relação cinema-história, reforçando a importância do cinema como documento histórico. Tem-se também as pesquisas coordenadas pela professora Marta Abreu, do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense, cuja linha de pesquisa pensa a articulação entre cultura, memória e política. Num dos projetos desse núcleo de pesquisa, os alunos produziram um filme documentários durante a pesquisa.

---

<sup>62</sup> LADEIRA, Maria Inês. **Espaço Geográfico Guarani-Mbya**: significado, constituição e uso. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 161-162.

<sup>63</sup> CICCARONE, Celeste. **Drama e sensibilidade**: migração, xamanismo e mulheres Mbya Guarani. São Paulo: s.n. 2001.

Portanto, visa-se realizar o estudo dos documentários realizados pelos Guarani, relacionando a arte à esfera pública no sentido proposto por Mouffe<sup>64</sup>, que defende que “o espaço público é o espaço do dissenso e do conflito”<sup>65</sup>, no intuito de entender quais são as negociações que os Guarani realizaram com os órgãos da cultura e de que forma essas relações influenciaram a concepção e a experiência estética da produção dos documentários.

## 1.2 A ARTE GUARANI

A abordagem sobre a arte indígena aponta de início para algumas reflexões conceituais evidenciadas por Els Lagrou<sup>66</sup>, no que se refere à noção de arte e estética para a tradição ocidental e o que de fato significam para os povos indígenas os objetos de arte que produziam, tentando dessa forma compreendê-los a partir do contexto em que surgiam.

Mas não basta pensar sobre o significado dos objetos de arte para os povos que os produzem. Para tratar-se da questão da arte indígena, é importante frisar que os índios não compartilham da mesma noção de arte que a tradição ocidental aprendeu a cultivar. Porém, adverte-se que o fato desses povos não formular conceitos de arte como o mundo ocidental, não significa que eles não sejam capazes de produzir objetos, desenhos e grafismos corporais de extrema sofisticação e beleza, como exemplifica a entrevista dada por Darcy Ribeiro, sobre a pintura corporal do povo Kadwéu<sup>67</sup>, na qual relata a impressionante beleza dos desenhos de papel feitos pela artista Anoã, do povo Kadwéu. Segundo Darcy Ribeiro, Anoã era uma desenhista fabulosa e a maior artista dos Kadwéu. Ribeiro incentivou Anoã a produzir desenhos e ela fez para ele cerca de mil desenhos.

---

<sup>64</sup> MOUFFE, Chantal. **Prácticas artísticas y política democrática em uma era pospolítica**: Prácticas artísticas y democracia agonística. Barcelona: MACBA/UAB, 2007. (Cap. III).

<sup>65</sup> RIBEIRO, Gisele. **Comunidade, Arte, Utopia, Ideologia**: Trânsito entre arte e política. Rio de Janeiro: Quartet/FAPERJ, 2012, p. 50-65.

<sup>66</sup> LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: editora C/Arte, 2009.

<sup>67</sup> O povo Kadwéu, que ocupa as terras situadas a noroeste do Mato Grosso do Sul, despertou o interesse de renomados antropólogos e pesquisadores interessados especialmente na sua arte. Dentre estes pesquisadores, Lévi-Strauss, Guido Boggiani e Darcy Ribeiro que, em 1948, conviveu cerca de seis meses com os Kadwéu e reuniu cerca de mil desenhos em papel, muitos deles feitos pela índia Anoã.

## Ilustração 2 – Anoã, artista Kadiwéu



Fonte: Foto de Darcy Ribeiro, 1948

A partir de suas pesquisas sobre a pintura corporal dos Kadiwéu, Darcy Ribeiro irá perceber que um mesmo padrão de desenho já era feito pelos Kadiwéu desde o século XVIII. Em 1979, 1935 e em 1959, os pesquisadores Guido Boggiani, Claude Lévi Strauss e o próprio Darcy encontraram o mesmo sendo feito pelos Kadiwéu. Nisso, criam-se os seguintes questionamentos: Como explicar a permanência desses desenhos através de séculos? E por que esse povo produzia esses gráficos corporais com extrema sofisticação?

Tentando responder a estas questões, Ribeiro e alguns pesquisadores procuraram encontrar nesses desenhos uma significação caligráfica, alfabética ou ideográfica, características figurativas ou representativas. Porém, Ribeiro é enfático ao concluir que não há estas significações e que tudo não passa de “pura vontade de beleza”.

Ilustração 3 – Figura de Índia Kadiwéu



Fonte: Foto Coleção Boggiani 1882 - publicada por Dr. Lehmann-Nietsche

Ilustração 4 – Figura de pinturas corporais dos Índios Kadiwéu



Fonte: [www.google.com.br](http://www.google.com.br) <sup>68</sup>

<sup>68</sup> Disponível em:

<[https://www.google.com.br/search?rlz=1C1GCEA\\_ptBRBR810BR815&q=pinturas+corporais+kadiweu&tbm=isch&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiEqdvTmdXgAhVHI7kGHQYIDTQQ7Al6BAgFEA8&biw=1194&bih=706#imgrc=SI7IDZG3tyinH.](https://www.google.com.br/search?rlz=1C1GCEA_ptBRBR810BR815&q=pinturas+corporais+kadiweu&tbm=isch&source=univ&sa=X&ved=2ahUKEwiEqdvTmdXgAhVHI7kGHQYIDTQQ7Al6BAgFEA8&biw=1194&bih=706#imgrc=SI7IDZG3tyinH.)>. Acesso em 19 de fev. 2019.



Uma das questões primordiais referentes à arte indígena, apontadas por Els Lagrou, está no paradoxo desses povos não compartilharem da mesma noção de arte dos não índios. Os povos indígenas não possuem nem no seu vocabulário nem conceitualmente a noção de arte e estética como na tradição ocidental.

Dois problemas centrais interligados que ressaltam desde o começo dessa discussão são: a tradicional distinção entre arte e artefato, e o papel de inovação na produção selecionada como “artística”. Lagrou descreve que, na década de 80, os estudos da antropologia da arte procuravam decifrar os grafismos como uma espécie de código e que, se decifrados, abririam as portas da compreensão dos sistemas de comunicação dos povos indígenas e de sua organização social. Ou seja, esses estudos estavam predominantemente baseados na convicção de que os desenhos e gráficos indígenas representavam determinada realidade e seriam um reflexo da organização social.<sup>69</sup>

No entanto, Lagrou, realizando outro tipo de estudo, irá assegurar que, no caso dos desenhos do povo Kaxinauwá<sup>70</sup>, “o desenho é um índice que orienta a percepção, mas não imita a realidade. É um instrumento que facilita a passagem da percepção do que é visível para o que é invisível”<sup>71</sup>. Por conseguinte, o modelo de análise interpretativo é suficiente para explicar os desenhos dos Kaxinauwa.

Para os povos indígenas, os objetos artísticos não têm a finalidade da contemplação, mas são agentes que produzem reações cognitivas e interagem com as pessoas. Nisto, Lagrou<sup>72</sup> traz a reflexão do antropólogo Alfred Gell sobre a influência da estética indígena:

Acredito que o desejo de ver a arte de outras culturas esteticamente nos diz mais sobre nossa própria ideologia e sua veneração quase religiosa de objetos de arte como talismãs estéticos, do que diz sobre estas outras culturas. O projeto de “estética indígena” é essencialmente equipado para refinar e expandir as sensibilidades estéticas do público de arte ocidental produzindo um contexto cultural no qual artes de outras culturas podem ser incorporadas.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> LAGROU, Els. **Entre xamãs e artistas:** entrevista com Els Lagrou. Disponível em: <<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>>. Acesso em 28 de jul. 2016.

<sup>70</sup> Constituía o habitat “original” dos Kaxinauwá, antes da chegada dos exploradores da borracha, a região do alto Juruá, compreendida entre os rios Muru, Humaitá e principalmente o Iboiçu, três afluentes do Envira (por sua vez, afluente do Juruá), no atual estado do Acre.

<sup>71</sup> LAGROU, Els. **Entre xamãs e artistas:** entrevista com Els Lagrou. Disponível em: <<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>>. Acesso em 28 de jul. 2016.

<sup>72</sup> Ibid. Acesso em 28 de jul. 2016.

<sup>73</sup> LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil:** agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: editora C/Arte, 2009, p. 3.

Sobre essa citação, Lagrou (2013) destaca a citação do antropólogo italiano Carlo Severi, que relata que, a partir do ponto de vista etnocêntrico, o termo “arte” é aplicável somente à tradição ocidental, negando, assim, que a produção artística das chamadas sociedades primitivas possam ser comparadas às aquelas realizadas pelos artistas europeus.

Outra diferença marcante entre a cultura indígena e as demais está na noção do que é ser artista. Conforme exemplificado por Darcy Ribeiro para o povo Kadiwéu, a artista Anoã era admirada, honrada e amada por todos da tribo pelos seus dotes especiais.<sup>74</sup> Corroborando com a ideia de Ribeiro sobre a importância dos artistas e mestres para os povos indígenas, Lagrou cita o exemplo da mestra kaxinawa na arte da tecelagem, que é uma liderança feminina na aldeia, encarregada de organizar o trabalho feminino, sendo chamada de “mulher do desenho” ou “dona dos japins”. Ou seja, nas comunidades indígenas, pessoas que têm habilidades especiais de cantar, de curar, de tecer, de desenhar ocupam um lugar de prestígio no grupo.

Siqueira Junior<sup>75</sup> pesquisou também as manifestações artísticas dos kaxinawá, cujos belos desenhos são utilizados como pintura corporal nas costas, no peito, nos braços e no rosto. Segundo ele, os desenhos eram inicialmente utilizados não só para enfeitar, como também para marcar os animais de sua propriedade. Embora os desenhos sejam extremamente variados, mesmo assim reúnem características que constituem, para o pesquisador, um estilo Kadiwéu. Ao contrário da tradição ocidental, a arte é produzida para a contemplação, para os Kadiwéu, e a função utilitária ou estética parece ocupar o mesmo lugar de prioridade e esmero no fazer artístico.

Para explicar a diferença entre o artista ocidental e a arte indígena, Lagrou cita o antropólogo Claude Lévi Strauss, que compara os artistas-xamãs que exploram a relação entre o visível e o invisível com os artistas surrealistas que abandonaram a representação e passaram a se preocupar com a relação entre o mundo visível e o invisível, imitando, assim, os artistas-xamãs.

---

<sup>74</sup> Documentário Arte e Corpo, produção Studio Line Filmes, 1986. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WW5fBCIAJs0>>. Acesso em 1º de ago. 2016.

<sup>75</sup> SIQUEIRA JUNIOR, Jaime Garcia. **Álbum de Arte e Técnicas Kadiwéu**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. [s.d].

Lagrou<sup>76</sup> acrescenta que, quanto mais a arte contemporânea estabelecer um elo entre o mundo visível e o mundo invisível, mais ela se aproximará da arte ameríndia.

Quanto à crucial diferença entre arte ou artefato, Lagrou trará o controverso debate entre o antropólogo Gell e o crítico de arte Arthur Danto e sua definição de objeto de arte. Lagrou coloca que, para Danto, “pode ser considerado arte o objeto que foi produzido em diálogo com a história da arte [...] se distinguindo de um mero artefato de uso cotidiano e utilitário, deve se obra de reflexão, expressando o Espírito de Seu Tempo (Zeitgeist) ou o Espírito de sua Cultura (Kulturgeist) enquanto tal”.<sup>77</sup>

Gell argumenta que muitos artefatos indígenas poderiam ser considerados objetos de arte e discorre sobre três teorias que definem o que é arte. A primeira delas considera objetos de arte aqueles que sejam superiores aos demais e que tenham um apelo visual, sendo considerados arte pelo artista. A segunda teoria, conhecida como teoria interpretativa, baseia-se na noção de que um objeto de arte não precisa ser necessariamente belo, mas sim deve estar atrelado a uma rede de ideias que lhe confere significado, teoria esta que se aproxima da arte contemporânea e especialmente da arte conceitual. A terceira teoria, denominada teoria institucional, considera que não existe objeto material que possa ser considerado “a priori” obra de arte, isso depende da comunidade ou sociedade que o legitima.<sup>78</sup>

A própria arte inicia um questionamento do que é arte através da arte. Assim, inicia-se, no século XIX, um movimento de libertação da arte das rígidas regras da academia. A pintura rebela-se contra as regras rígidas da perspectiva e contra a ideia de pintura como um retrato fiel da realidade. Tudo isso passou a ser questionado pelos pintores impressionistas que abandonaram essas regras e priorizam a pesquisa da cor e do volume. Como exemplo, o pintor Paul Cézane, que desenvolveu técnicas pictóricas que melhor traduzissem não mais a realidade, mas a sensação e o momento. Enfim, a arte busca se libertar do compromisso com a representação.

---

<sup>76</sup> LAGROU, Els. **Entre xamãs e artistas**: entrevista com Els Lagrou. Disponível em: <<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>>. Acesso em 28 de jul. 2016.

<sup>77</sup> LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil**: agência, alteridade e relação. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009, p. 32.

<sup>78</sup> Ibid.

No entanto, somente com a obra de Marcel Duchamp (1887-1968) será colocado o grande desafio da arte de se libertar do compromisso com a representação e de romper com a arte moderna. Nesse sentido, Duchamp foi o primeiro artista que, no início do século XX, questiona os conceitos da pintura chamada “retiniana”, exaustivamente explorada pela tradição europeia, e propõe um novo tipo de arte criando os “ready-mades” em que utiliza objetos do cotidiano para transformá-los em objeto de arte, como na famosa obra “A Fonte” (1917), em que utiliza um urinol colocado ao contrário e assina essa obra com o pseudônimo de R. Mutt para inscrevê-la em uma exposição de arte, em Nova York, no mesmo ano, na qual que ele próprio era membro da comissão julgadora. Venâncio Filho cita que, ao produzir os “ready-mades”, Duchamp faz exatamente o contrário que os artistas faziam quando saturavam de significado os objetos produzidos. Duchamp escolhe um objeto do cotidiano, “eliminando qualquer pressuposto artístico do objeto”.<sup>79</sup>

Portanto, o grande desafio libertador da arte moderna foi lançado por Marcel Duchamp, artista dadaísta que transformou um objeto banal do cotidiano em objeto de arte. Segundo Venâncio Filho, a resposta para a pergunta de como transformar algo em arte está em Duchamp, no sentido de que deve se esvaziar do objeto qualquer pressuposto artístico: “Trata-se de uma mudança de perspectiva e de uma nova atitude frente à arte”.<sup>80</sup>

Com o “ready-made”, Duchamp questiona a instituição da arte e os críticos de arte que possuíam o fórum privilegiado de eleger o que era digno de ser considerado arte ou não. Além disso, Duchamp esvazia a figura do artista enquanto gênio, que sempre foi cultuada, na medida em que o artista faz arte através de sua própria intencionalidade. Duchamp será considerado o precursor da arte conceitual.

A partir disso, Alfred Gell<sup>81</sup>, conforme entende Venâncio Filho, irá afirmar que a arte conceitual será a que mais se aproxima da arte ameríndia. Ele irá defender essa argumentação através de análise de uma exposição intitulada “Art/Artifact”, montada sob a curadoria da antropóloga Susan Vogel, no “Center for African Art”, em Nova York, em 1988, na qual expõe-se uma rede de caça proveniente de Zande, da África Central (enrolada e pronta para ser transportada), ao

---

<sup>79</sup> VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Marcel Duchamp**: a indiferença da beleza. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1988, p. 68.

<sup>80</sup> Ibid, p. 64-69.

<sup>81</sup> Ibid.

lado de uma escultura da artista Jack Windsor, feita com barbantes, cujas obras foram influenciadas pela arte africana. O que Vogel reivindica é que os objetos africanos possam ser analisados de forma mais ampla, aproximando-as da arte produzida em Nova York nos anos 80.

Lagrou e Severi também irão se afastar das análises da representação e irão adotar análise do símbolo, utilizando análise dos ícones (conceito “peirceano” de ícone) das imagens. Suas análises encontrarão apoio nas pesquisas de Severi que descreveu a lógica da percepção de espaço dos artistas abstracionistas e que, segundo ele, o fundamental é a “dinâmica interna dos quadros”.

Conforme reitera Demarchi, embora os antropólogos da década de 80 também utilizassem a linguagem da semiótica para suas análises, o que os difere da antropologia praticada mais recentemente são as perguntas que se quer responder.<sup>82</sup>

Nisso, Lagrou<sup>83</sup> encontrará ressonância para seus estudos sobre a compreensão dos espaços nas artes indígenas, no sentido de entender como o modo de desenhar tinha a ver com o modo de perceber da cosmologia xamânica.

Ilustração 5: Cesto wayana com padrão “merí”, quatipuru sobrenatural



Fonte: Foto de Márcio Ferreira - Acervo do Museu do Índio

<sup>82</sup> DEMARCHI, André. Armadilhas, Quimeras e Caminho: Três Abordagens da Arte na Antropologia Contemporânea. **Espaço Ameríndio**. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 177-199, jul./dez.2009.

<sup>83</sup> LAGROU, Els. **Entre xamãs e artistas**: entrevista com Els Lagrou. Disponível em: <<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>>. Acesso em 28 de jul. 2016.

Na Ilustração 5, acima, um detalhe de cestaria dos Wayana, habitantes do Alto Rio Negro. Segundo Lagrou, para esse povo, trançar cestos é uma atividade masculina. Ela enfatiza: “O trançar era a metáfora-chave da vida para este povo e que fragmentos e parte do mito de origem eram trançados, proferidos e cantados pelos velhos todos os dias, no crepúsculo, quando sentavam juntos num círculo”.<sup>84</sup>

Demarchi acrescenta que os estudos de Lagrou apontam para a compreensão da arte indígena como uma comunicação não verbal em que os desenhos funcionam como uma espécie de linguagem marcados por complexas relações de alteridade e que podem ser vistos como um caminho em permanente transformação.<sup>85</sup>

É importante destacar-se mais alguns aspectos que devem ser considerados para os estudos de arte indígena: A cosmologia é recorrente na vida em diversos povos indígenas que habitam a Amazônia, mas também em outras regiões do Brasil. O culto a figuras mitológicas se faz presente no dia a dia desses povos, que desenham em seus objetos e também no próprio corpo traços que remetem a seres mitológicos, que possuem muitas vezes mais de uma identidade.

Segundo Lagrou, um dos mitos mais recorrentes em todos os povos indígenas da Amazônia está associado à figura da “anaconda ou jiboia primordial”. Esse mito aparece em diversos artefatos, tais como: cestos, panelas, tecelagem e também na pintura corporal. Além disso, tem relação com “as estratégias de obtenção desta riqueza usadas pelos primeiros humanos”, o que, segundo a autora, demonstra tratar-se “de um dado transcultural amazônico, um símbolo-chave da região”.<sup>86</sup>

Considerando o exposto, compreende-se a complexidade que envolve a produção dos objetos artísticos pelos povos indígenas. Por conseguinte, Lagrou considera relevante a análise dos contextos nativos em que a produção artística é realizada, pois, conforme ressalta, essa produção “não segue as mesmas leis que as do Ocidente, não entra na lógica do mercado e às vezes nem da troca, e não funciona a partir da separação entre a vida cotidiana e a arte”.<sup>87</sup>

---

<sup>84</sup> LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009. p. 98.

<sup>85</sup> DEMARCHI, André. Armadilhas, Quimeras e Caminho: Três Abordagens da Arte na Antropologia Contemporânea. **Espaço Ameríndio**. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 177-199, jul./dez.2009

<sup>87</sup> LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2009, p. 80.

Uma questão importante para o estudo da arte indígena no Brasil é a questão da transmissão dos saberes tradicionais e como ela se dá entre esses povos. No caso específico das comunidades indígenas, a oralidade é fator essencial para a reconstrução do ideário formado em torno dos mitos que compõem a cosmologia social de determinado grupo. Nessas comunidades, é através da oralidade que a herança cultural, constituída por seus saberes e fazeres, é transmitida de geração em geração.

Ladeira afirma que os Mbya Guarani são uma “sociedade oral por excelência em que retórica tem lugar de destaque, o conhecimento das ‘belas palavras’, base dos ensinamentos, é o tributo mais desejado. A conservação do saber e das tradições é valorizada justamente pelo seu componente da oralidade”.<sup>88</sup>

Segundo Maria Inês Ladeira, a transmissão dos mitos Guarani está intrinsecamente ligada à prática dos rituais. Ela esclarece que, na cultura Guarani, é difícil separar os mitos e a prática. Ou seja, tudo está profundamente interligado na cultura Guarani. No entanto, a pesquisadora esclarece que o fato de os Guarani utilizarem roupas e objetos costumeiramente usados pelos brancos não significa que tenham abandonado sua cultura nem que tenham perdido sua identidade, pois o mito é recriado a partir da vivência de cada um. Para esclarecer a questão do Mito, Ladeira sugere que se pense da seguinte forma: enquanto os mitos antigos representavam uma história antiga que é rememorada até o presente, no caso dos Guarani é exatamente o inverso: eles buscam na vivência do presente a explicação para a realidade. O mito é dessa maneira recriado a partir da experiência no presente.<sup>89</sup>

Conforme ressalta Walter Benjamin, as transformações advindas do processo de industrialização trazem em seu bojo uma série de mudanças na sociedade, que se aproxima da informação imediata e se distancia das narrativas, tais como eram conhecidas desde a antiguidade. O autor sublinha o advento do romance, cujo desenvolvimento, segundo o autor, ocorre em direção contrária ao belo ofício do narrador considerado um sábio, alguém que, além

---

<sup>88</sup> LADEIRA, Maria Inês. **O caminho sob a luz**. Território Mbya à beira do oceano. São Paulo. Editora UNESP. 2007. p. 78.

<sup>89</sup> LADEIRA, Maria Inês. **O caminho sob a luz**. Território Mbya à beira do oceano. São Paulo. Editora UNESP. 2007.

de escrever sobre uma determinada realidade, interage e vivencia experiências com a comunidade sobre a qual escreve.<sup>90</sup>

Será justamente privilegiando a figura do narrador e das narrativas, que emanam das comunidades indígenas, que se encontra o desafio do historiador no presente, que, como coloca Pollack<sup>91</sup>, não deve se ater às chamadas memórias coletivas e memórias nacionais globalizantes, mas ao contrário justamente problematizar o enquadramento das memórias coletivas pelos seus agentes e na busca do particular e “das memórias subterrâneas”, como instrumento da história oral.

Com relação ao pensamento ameríndio, o antropólogo Viveiros de Castro considera que a dívida que a antropologia tem com relação aos povos que estuda é justamente a descolonização permanente do pensamento. Nesse sentido, rejeita a postura tradicional da antropologia de considerar que esta ciência tem a chave para entender os outros povos. Viveiros de Castro propõe, para isso, a prática do que chama de endoantropologia na medida em que “toda experiência sobre outra cultura nos oferece é a ocasião de uma experiência sobre a nossa própria cultura”.<sup>92</sup>

O capítulo prossegue contextualizando o objeto de pesquisa proposto dentro da história do cinema documentário, iniciando com as primeiras experiências de filmes documentários no início do século XX e, em seguida, apresenta os primeiros filmes nacionais em que os índios aparecem.

### 1.3 OS FILMES DOCUMENTÁRIOS PRECURSORES

Embora, no final do século XIX, Lui Lumière já produzisse filmes, como “A saída dos operários da fábrica Lumière”, no qual a cena da saída dos operários parece muito próxima do real, somente na década de 1920, com a produção do “Nanook o esquimó”, pelo cineasta norte-americano Robert Flaherty, inaugura-se de fato o filme documentário.

---

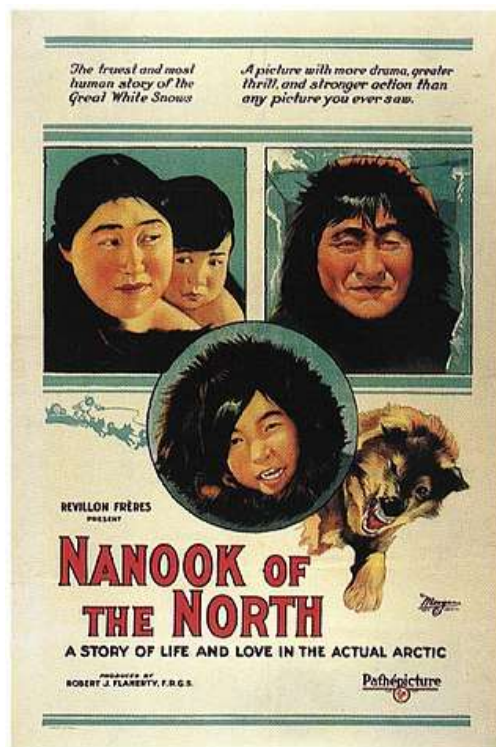
<sup>90</sup> BENJAMIN, Walter. **O Narrador**: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/09/13/o-narrador-consideracoes-sobre-a-obra-de-nikolai-leskov-walter-benjamin/comment-page-1/>>. Acesso em 29 de jan. 2019.

<sup>91</sup> POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

<sup>92</sup> CASTRO, Eduardo Viveiros. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2015, p. 21.



Ilustração 6 – Cartaz do filme “Nanook, o esquimó”



Fonte: [www.cinemalivre.net](http://www.cinemalivre.net)<sup>93</sup>

Nichols fornece informações detalhadas de como escrever ensaio ou resenhas sobre filmes documentários. Nichols comenta detalhadamente ensaios de alunos seus que escreveram sobre um filme que é considerado o primeiro filme documentário. Este filme, produzido por Robert Flaherty, antropólogo norte-americano considerado o pai do filme documentário, em 1922, é o primeiro filme documentário de longa-metragem, considerado também o primeiro filme etnográfico. Esse produtor filma uma família de esquimós, aparentemente sem roteiros prévios, para mostrar a vida dos esquimós, em sua dura luta pela sobrevivência no árido clima polar. Segundo Nichols, Flaherty inaugura um estilo de filmar no qual a câmera segue as ações, o que se constituiu numa grande contribuição para o documentário.<sup>94</sup>

Em se tratando de comunidades indígenas, as invasões aos seus territórios e a privação de liberdade de viver à sua maneira torna, muitas vezes, complicada a relação entre índios e não

<sup>93</sup> Disponível em: <[http://cinemalivre.net/filme\\_nanook\\_o\\_esquimo.php](http://cinemalivre.net/filme_nanook_o_esquimo.php)>. Acesso em 19 de fev. 2019.

<sup>94</sup> NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Editora Papirus, 2016.

índios. E isso acontece há muito tempo, como relata a antropóloga Sylvia Caiuby<sup>95</sup>, sobre as filmagens de uma cerimônia fúnebre, em homenagem a um missionário salesiano assassinado, realizada na aldeia dos Garças, dos Bororo, que habitam a região do planalto central do Mato Grosso: Houve, após o término das filmagens, uma grande discussão sobre os pagamentos exigidos pelos indígenas ao cineasta que, na verdade, estava fazendo um filme sem fins lucrativos. No entanto, para os Bororo, aquela situação despertou revolta, por se sentirem explorados e por acharem que o cineasta ganharia dinheiro com o filme, enquanto eles passavam necessidade.

Este exemplo ilustra a desgastada relação entre índios e não índios, que afeta também a interação com produtores de vídeos. Ao final, Caiuby<sup>96</sup> (1993) coloca a problemática da convivência não desejada a que estão sujeitos os índios de uma aldeia no final do século passado, quando os indígenas eram obrigados a se relacionar com vários tipos de profissionais, como: missionários, antropólogos, jornalistas, cineastas e até turistas.

A experiência contada por Caiuby contribui para a uma reflexão a respeito do papel e da relação do pesquisador com a comunidade pesquisada. Seguramente, o problema relatado se repete até hoje, pois muitos grupos indígenas se sentem explorados pelos pesquisadores que, nessa ótica, aproximariam-se das comunidades para sugar o conhecimento, desenvolver suas pesquisas acadêmicas e depois desaparecer, sem deixar nenhum retorno para a comunidade. Nesse sentido, fez parte dessa pesquisa definir com a comunidade qual seria um produto da pesquisa de interesse para a comunidade.

Segundo Nicholls<sup>97</sup>, o filme documentário surge num determinado momento histórico em que se dá a convergência dos quatro elementos principais do documentário: a documentação indicial, a experimentação poética, a narração de histórias e a oratória retórica. No entanto, esse autor sublinha que não se trata de uma questão de evolução desses elementos. O filme de Flaterhy é exemplo dessa forma singular de combinar esses elementos. Por isso, ele é considerado o pai do filme documentário e esse filme irá influenciar as gerações futuras de documentaristas. Na mesma época, em outros países, outras experiências semelhantes se

---

<sup>95</sup> CAIUBY, Novaes Sylvia. **Jogos de Espelhos, imagens da representação de si através dos outros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1993, p. 221-224.

<sup>96</sup> Ibid, p. 233.

<sup>97</sup> NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Editora Papyrus, 2016, p. 133-152.

destacam, tais como os documentários produzidos por Dziga Vertov, na União Soviética, e por John Grierson, na Grã-Bretanha.

Uma das características do cinema brasileiro que tematizam os índios é a de não contar com a participação nem de cineastas nem de atores indígenas. É o que informa João Carlos Rodrigues, crítico de cinema, cineasta, escritor e roteirista no ensaio intitulado “O Índio Brasileiro no Cinema”. Nesse ensaio, publicado na década de 80, pela Empresa Brasileira de Filmes (EMBRAFILME) e a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE), Rodrigues<sup>98</sup> traça um histórico dos filmes brasileiros sobre índios, da década de 20 até o final dos anos 70.

Um dos primeiros exemplos é o filme “O Guarani”, adaptação do célebre romance de José de Alencar, originariamente um folhetim que começa a ser publicado no Diário do Rio de Janeiro, em 1857, trazendo a história de um amor impossível entre um índio e uma branca. O romance foi adaptado para o cinema e já foram produzidas várias versões desse filme desde a primeira, datada de 1916. A temática da narrativa não tem nenhuma ligação com a cultura indígena, e entre diretores e atores nenhum é índio. Em algumas versões, o personagem índio Peri foi interpretado por ator negro e a personagem Iracema por atriz branca, de olhos claros.

A Ilustração 7 apresenta o cartaz da quarta versão de “O Guarani”, produzida por Fauze Mansur, em 1979:

---

<sup>98</sup> RODRIGUES, João Carlos. O Índio Brasileiro e o cinema. In: ROCIO, Celina do et al. **Cinema Brasileiro: 8 estudos**. Rio de Janeiro, edição MEC - EMBRAFILME - FUNARTE, 1980.

Ilustração 7 - Cartaz do filme “O Guarani”



Fonte: [www.gilbertomarchi.blogspot.com](http://www.gilbertomarchi.blogspot.com)<sup>99</sup>

Outro filme sobre os índios produzido foi “O Descobrimento do Brasil”, dirigido por Humberto Mauro, em 1937. Trata-se de uma grande produção do Instituto do Cacau da Bahia, que contou com a participação de nomes, como Villa Lobos, Roquete Pinto e Taunay. Nesse filme, encena-se a chegada dos portugueses ao Brasil e mostra-se, como nos demais filmes, uma imagem idealizada dos índios.

<sup>99</sup> Disponível em: <<http://gilbertomarchi.blogspot.com/2013/04/cartaz-do-filme-o-guarani-de-fauze.html>>. Acesso em 19 de fev. 2019.

Ilustração 8 – Cartaz do filme “O descobrimento do Brasil”



Fonte: [www.cinematecabrasileira.gov](http://www.cinematecabrasileira.gov) <sup>100</sup>

Analisando-se, nesses dois filmes, a representação imagética dos índios pelo “outro”, e como a imagem dos índios se consolida nesses filmes, é possível perceber que existe um esvaziamento da identidade indígena nesses filmes, bem como a idealização de um índio que cede aos apelos cinematográficos de imagem.

<sup>100</sup> Disponível em: <<http://old.cinemateca.gov.br/fotos/816085>>. Acesso em 19 de fev. 2019.

A Tabela 1 traz uma relação compilada por João Carlos Rodrigues (EMBRASILME) de filmes com a temática indígena entre 1916 e 1979, evidenciando as versões de “O Guarani”.<sup>101</sup>

Tabela 1: Filmes brasileiros com temática indígena

Filme	Produtor	Atores	Ano
O Guarani	Vittorio Capellaro	Vittorio Capellaro	1916
O Guarani	João de Deus	Pedro Dias e Abigail Maia	1920
O Guarani	Vittorio Capellaro	Tácito de Souza e Armanda Maceuri	1926
Os Guaranis		Benjamin de Oliveira	sem data
Iracema	Vittorio Capellaro	Iracema de Alencar e Vittorio Capellaro	1919
Iracema	Jorge Kouchin	Dora Fleury e Ronaldo de Alencar	1931
Iracema	Vittorio Cardinali	Ilka Soares e Mário Brasini	1949
Ubirajara	Luiz de Barros	Álvaro Fonseca, Antônia Denegrui e Manoel Araújo	1919
O Descobrimento do Brasil	Humberto Mauro	Álvaro Costa, João de Deus e Manoel Rocha	1937
Ubirajara, o senhor da lança	André Luiz Oliveira	Tatau, Taíse Costa, Roberto Bonfim e Ana Maria Miranda	1975
Ajuricaba, o rebelde da Amazônica	Oswaldo Caldeira	Paulo Villaga, Rinaldo Gense e Nildo Parente	1977
Como era gostoso o meu francês	Nelson Pereira dos Santos	Aduino Colasanti, Ana Maria Magalhães Eduardo Embassahy, Manfredo Colassanti e Janira Santiago	1971
Iracema	Carlos Coimbra	Helena Ramos, Tony Corrêa, Carlos Koppa e Alberto Ruschel	1979
O Guarani	Fauzi Mansur	David Cardoso, Dorothé Marie Bouvier, Flávio Porto e Luigi Picchi	1979
Anchieta José do Brasil	Paulo José Saraceni	Ney Latorraca, Maurício do Valle, Joel Barcelos e Maira Gladys	1977
Casei-me com um Xavante	Alfredo Palácios	Pagano Sobrinho, Maria Vidal, Lueli Figueiró e Lola Brah	1957
Além do Rio das Mortes	Duillio Mastroiani	Maurício do Valle, Altair Villar e Karla Kramer	1959
Uyrá, um índio à procura de Deus	Gustavo Dahl	Érico Vidal, Ana Maria Magalhães e Gustavo Dahl	1973
O Caçador de Esmeraldas	Osvaldo de Oliveira	Jofre Soares, Arduino Colasanti, Glória Menezes, Tarcísio Meira e Vanja Orico	1979

<sup>101</sup> RODRIGUES, João Carlos. O Índio Brasileiro e o cinema. ROCIO, Celina do et al. **Cinema Brasileiro: 8 estudos**. Rio de Janeiro, edição MEC - EMBRAFILME - FUNARTE, 1980. p. 193-194.

## 2 FILMOGRAFIA GUARANI E POLÍTICAS CULTURAIS

A respeito dos múltiplos olhares que essa pesquisa pretende lançar sobre a produção dos documentários indígenas, coloca Bentes:

Em *Vídeo nas Aldeias se Apresenta*, realizado por Mari Corrêa e Vincent Carelli (2002), os autores registraram a experiência de descoberta e aprendizado da câmera, dos planos, dos princípios, da narrativa, da “inocência” à autoconsciência pela imagem. A questão interessa não apenas para se pensar o uso das imagens na antropologia, na etnografia ou nas ciências sociais, mas dá visibilidade aos impasses em torno do documentário contemporâneo que vem problematizando temas, como a produção da autoimagem, a fabulação, a construção do real, a nossa relação com a imagem do outro, temas recorrentes em toda uma série de filmes.<sup>102</sup>

Como propõe Ivana Bentes<sup>103</sup>, o projeto *Vídeo nas Aldeias* propôs uma inversão: a câmera de filmar, que antes ficava na mão do antropólogo, passou a ficar na mão dos “vídeomakers”, indígenas formados pelo projeto. Dessa forma, os indígenas tornam-se eles mesmos os antropólogos que fazem “uma espécie de ‘auto-etnografia’ ou autodocumentário, em que eles registram e editam suas imagens, passando de objetos a sujeitos do discurso”.

Principalmente das aldeias do sul do Brasil, foram os jovens que participaram dos documentários analisados. Mesmo com a anuência das lideranças para a realização do projeto, sua implementação configurou-se um desafio, uma missão difícil, desenvolver ações de políticas públicas para um povo que há séculos vem sendo massacrado e vive até hoje constantes conflitos com o poder hegemônico, por causa de interesses econômicos que o privam do direito à terra e o impedem de preservar sua cultura, seu modo de viver.

Nesse sentido, a produção de conhecimento sobre a cultura indígena Guarani Mbya, que se encontra permanentemente ameaçada por interesses antagônicos, pretende contribuir para subsidiar futuros estudos sobre o tema, bem como subsidiar futuros projetos de preservação para a cultura Guarani Mbya.

---

<sup>102</sup> BENTES, Ivana. **Câmera muy very good para mim trabalhar.** Disponível em: <[www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php](http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php)>. Acesso em 12 de mai. 2017.

<sup>103</sup> BENTES, Ivana. **Câmera muy very good pra mim trabalhar.** Disponível em: <[www.videonasaldeias.org.br/2009](http://www.videonasaldeias.org.br/2009)>. Acesso em 15 de mai. 2017.



## 2.1 O PROJETO *VÍDEO NAS ALDEIAS* E OS CINEASTAS INDÍGENAS

Nos anos 90, ocorre um verdadeiro *boom* de produções de filmes indígenas, sobretudo encabeçados pela experiência do projeto *Vídeo nas Aldeias*, que percorreu aldeias em todo país realizando oficinas de formação de “videomaker” para os índios, a fim de capacitá-los para realizar seus próprios documentários. Nos 36 anos de existência desse Projeto, foi produzida uma variedade de filmes com diversas etnias. A proposta do projeto é realizar, primeiro, uma oficina de capacitação e, depois, os próprios índios recebem a câmera para produzir as imagens. Posteriormente, a edição é feita em conjunto, entre “índios” e integrantes do *Vídeo nas Aldeias*.

Ilustração 9 – Foto do Projeto *Vídeo nas Aldeias*



Fonte: [www.midianinja.org](http://www.midianinja.org)<sup>104</sup>

Em 2001, o projeto *Vídeo nas Aldeias* completou 25 de anos de existência. Para comemorar a data, foi lançado um livro-vídeo no qual o próprio Vincent Carelli, fundador e diretor do projeto, conta sua trajetória pessoal. Carelli relata que *Vídeo nas Aldeias* nasceu de sua paixão pelos índios, desde quando aos dezesseis anos de idade visitou uma aldeia Xikrin no sul do Pará. Esse primeiro contato foi inesquecível para Carelli, sobretudo porque foi adotado por Akruantury, “seu pai índio”, e pode viver na aldeia como os demais de sua idade. Quatro décadas depois, em 2011, Carelli consegue reencontrar pai Akruantury que já se encontrava em idade avançada. Esse reencontro fora emocionante para Carelli e confirma o que já intuía: “entrei para o indigenismo como ‘filho’ e não como pai dos índios, como muitos”.<sup>105</sup>

<sup>104</sup> Disponível em: <<http://midianinja.org/alfredomanevy/indigenas-precisamos-mais-deles-que-eles-de-nos/>>. Acesso em 19 de fev. 2019.

<sup>105</sup> ARAÚJO, Ana Ziller (org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011. p. 42.



Em 1973, Carelli começa a trabalhar na Fundação Nacional do Índio (FUNAI) e retoma seu trabalho com os Xikrins. Ele coloca que, por discordar da política paternalista e autoritária desenvolvida pelo Governo, afasta-se da FUNAI e funda, com um grupo de colegas, o Centro de Trabalho Indigenista (CTI), uma via alternativa para o indigenismo. Em 1986, Carelli inicia o projeto *Vídeo nas Aldeias* com a filmagem da *Festa da Moça*, com os Nambiquara, no norte do Mato Grosso, e com a participação de Beto Ricardo, hoje coordenador do Programa Rio Negro, do ISA.

Em 2004, o *Vídeo nas Aldeias* ganha o primeiro edital para “Pontos de Cultura”, do Ministério da Cultura, e prossegue desenvolvendo os projetos de formação profissional dos índios, para a realização de vídeos, com os índios à frente e atrás das câmeras. Até 2011, data da publicação do livro-vídeo comemorativo, o projeto havia produzido sete mil horas de arquivos brutos e havia finalizado 87 vídeos.<sup>106</sup>

Atualmente, a realização de oficinas de formação continuada pelo projeto *Vídeo nas Aldeias* está suspensa pela falta de apoio governamental e pela ausência de outros parceiros que pudessem colaborar financeiramente com os projetos. Os índios formados pela primeira geração do *Vídeo nas Aldeias* já são hoje responsáveis pela formação de novas gerações de produtores de vídeos nas aldeias. A Tabela 2 reúne todos os filmes produzidos pelo Projeto “Vídeo nas Aldeias” nos seus 36 anos de existência

TABELA 2 – Lista de Filmes produzidos pelo Projeto *Vídeo nas Aldeias*

Filme	Direção	Ano	Etnia
A arca dos Zo'ê	Dominique Tilkin Gallois e Vincent Carelli	(1993)	Waiãpi
A festa da moça	Vincent Carelli	1987	Nambiquara
A gente luta mas come fruta	Wewito Piyãko e Isaac Pinhanta	2006	Ashaninka
A história do monstro Khátpy	Yaiku Suya, Kokoyamaratxi Suya, Kambrinti Suya, Kamikiã Kisêdjê e Whinti Suyá	2009	Kisêdjê
Amtô – a festa do rato	Yaiku Suya, Kokoyamaratxi Suya, Kambrinti Suya, Kamikiã Kisêdjê e Whinti Suyá	2010	Kisêdjê
Antropofagia visual	Vincent Carelli	1995	Enauenê Nauê
As hiper mulheres	Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette	2011	Kuikuro
Bicicletas de Nhanderu	Patrícia Ferreira, Ariel Duarte Ortega	2011	Guarani

(Continua)

<sup>106</sup> ARAÚJO, Ana Ziller (org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011, p. 46-47.

(Continuação)

<b>Filme</b>	<b>Direção</b>	<b>Ano</b>	<b>Etnia</b>
Bimi, a mestra de Kenes	Zezinho Yube	2009	Hunikui
Carta Kisêdjê para o RIO+20 – Amne adji papere mba	Kamikiã Kisêdjê	2012	Kisêdjê
Cineastas Indígenas	Vincent Carelli	2010	
Corumbiara	Vincent Carelli	2009	Aikanã
De volta à terra boa	Vincent Carelli e Mari Corrêa	2008	
Desterro Guarani	Patrícia Ferreira e Ariel Duarte Ortega	2011	Guarani
Eu já fui seu irmão	Vincent Carelli	1993	Parakatêje/ Krahô
Eu já virei espírito	Takumã Kuikuro	2013	Kuikuro
Filmando Khátpy	Yaiku Suyá, Kokoyamaratxi Suyá, Kambrinti Suyá, Kamikiã Kisêdjê e Whinti Suyá	2011	Kuikuro
Filmando Manã Bai	Vincent Carelli	2008	Hunikui
Iauaretê, cachoeira das onças	Vincent Carelli	2006	Tariano
Imbé Gikegü, Cheiro de pequi	Takumã Kuikuro e Maricá Kuikuro	2006	Kuikuro
Índio na TV	Vincent Carelli	2000	
Índios no Brasil (série)	Vincent Carelli	2000	
Já me transformei em imagem	Zezinho Yube	2008	Hunikui
Katxa Nawá	Zezinho Yube	2008	Hunikui
Kene Yuxi, as voltas do Kene	Zezinho Yube	2010	Hunikui
Kiarãsã Yô Sáty, O amendoim da cutia	Paturi Panará e Komoi Panará	2005	Paraná
Kidene – Academia Kuikuro	Takumã Kuikuro	2009	Kuikuro
Kinja iakaha, Um dia na aldeia	Wamé Atroari, Sawá Waimiri, Sanapyty Atroari, Kabaha Waimiri, Iawysy Waimiri e Araduwa Waimiri	2003	Waimiri/Atroari
Kisêdjê ro sujareni, Os Kisêdjê contam a sua história	Kamikiã Kisêdjê e Whinti Suyá	2011	Kisêdjê
Krôhônrenhum – Eu não posso morrer de graça	Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho	2011	Parakatêje
Kuhi Ikugü, Os Kuikuro se apresentam	Coletivo Kuikuro de Cinema	2007	Kuikuro
Marangmotxingmo Mirang, das crianças Ikpeng para o mundo	Natuyu Yuwipo Txicão, Kumaré Ikpeng e Karané Ikpeng	2001	Ikpeng
Martírio	Vincent Carelli com co-direção de Tita e Ernesto de Carvalho	2016	Guarani
Mokoi tekoá petei jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada	Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites e Ariel Duarte Ortega	2008	Guarani
Nguné Eliü, O dia em que a lua menstruou	Takumã Kuikuro e Maricá Kuikuro	2004	Kuikuro
Ninguém come carvão	Vincent Carelli	1991	
No caminho com Mário	Coletivo Mbya-Guarani de Cinema	2014	Guarani
No tempo das chuvas	Isaac Pinhanta e Wewito Piyäko	2000	Ashaninka
No tempo do verão	Wewito Piyäko	2013	Ashaninka
Nós e a cidade	Ariel Duarte Ortega	2009	Guarani
O espírito da TV	Vincent Carelli	1990	Waiäpi
O mestre e o Divino	Tiago Campos Torres	2013	

(Conclusão)			
Filme	Direção	Ano	Etnia
Para os nossos netos	Komoi Panará	2008	Paraná
Peixe pequeno	Vincent Carelli e Altair Paixão	2010	Enauenê Nauê
Pemp	Vincent Carelli	1988	Parakatêje
Pi'õnhitsi, Mulheres Xavante sem nome	Tiago Campos Torres e Divino Tserewahú	2009	Xavante
Príara Jô, Depois do ovo, a guerra	Komoi Panará	2008	Paraná
Segredos da mata	Dominique Tilkin Gallois e Vincent Carelli	1998	Waiâpi
Shomôtsi	Wewito Piyâko	2001	Ashenika
Tava, a casa de pedra	Patrícia Ferreira, Ariel Duarte Ortega, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho	2012	Guarani
Tsô'rehipãri, Sangradouro	Amandine Goisbault, Tiago Campos Torres e Divino Tserewahú	2009	Xavante
Txêjkhô khâm mby, Mulheres Guerreiras	Yaiku Suya, Kokoyamaratxi Suya, Kambrinti Suya, Kamikiã Kisêdjê e Whinti Suyá	2011	Kisêdjê
Uma aldeia chamada Apiwtxa	Coletivo Ashaninka de Cinema	2010	Ashaninka
Uma escola Hunikui	Ernesto de Carvalho, Mari Corrêa e Vincent Carelli	2008	Hunikui
Vamos à luta!	Divino Tserewahú	2002	Xavante
Wai'a, o segredo dos homens	Virginia Valadão	1988	Xavante
Wai'á Rini, O poder do sonho	Divino Tserewahú	2001	Xavante
Wapté Mnhõnõ, Iniciação do Jovem Xavante	Divino Tserewahú	1999	Xavante
Xinã Bena, Novos tempos	Zezinho Yube	2006	Hunikui
Yâkwá, O banquete dos espíritos	Virgínia Valadão	1995	Enawenê Nawê
Yoonahle, A palavra dos Fulni-ô	Coletivo Fulni-ô de Cinema	2013	Fulni-ô

A experiência continuada por mais de três décadas do projeto *Vídeo nas Aldeias* e a produção de documentários dos Mbya-Guarani por quase uma década possibilita investigar se a arte videográfica indígena permite afirmar, conforme coloca Flavia de Noeme, o “surgimento de uma estética e de um discurso indígena no modo de filmar”,<sup>107</sup> que constituiria um verdadeiro cinema indígena e um novo espaço de resistência cultural.

Sobre isso, o cineasta Guarani Alberto Alvares, que é um dos cineastas indígenas independentes que mais se destacam por sua produção cinematográfica e teórica a respeito do seu modo de filmar, reflete e compartilha sua trajetória até chegar à posição de cineasta indígena independente, ao mesmo tempo que traz uma reflexão a partir de sua própria experiência,

<sup>107</sup> DE NOEME, Flavia Almeida Imoto. **Cinema Indígena:** As possibilidades de um novo espaço de resistência cultural. Revista Acadêmica do Curso de Comunicação Social da Faculdade CCAA. 2011, vol. 4, p. 67.

enquanto cineasta guarani, de filmar e refletir sobre o seu povo. O seu trabalho é importante porque fornece o olhar de quem é indígena e cineasta ao mesmo tempo.

Alberto nasceu em Mato Grosso, onde vivia na área rural, trabalhando com o pai no roçado. Aprendeu Guarani com 13 anos, estudou em escola indígena e cursou, na Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o curso de Licenciatura Indígena. Ele iniciou sua carreira no cinema quando atuou como ator principal no filme "Como a noite apareceu", um curta-metragem filmado nas aldeias Guarani do Espírito Santo, dirigido por Alexandre Perim e realizado com o apoio da Petrobras, Ministério da Cultura, Fibria, Fundação Nacional do Índio (FUNAI), entre outros. Alberto Alvares tem atualmente 36 anos, possui quatro filhos e vive numa nova aldeia Guarani fundada por ele na cidade de Maricá, no Rio de Janeiro.

O desenvolvimento do audiovisual no Brasil se dá a partir dos anos 70 propiciado pelo desenvolvimento da tecnologia digital, e faz com que a produção de audiovisual atinja segmentos mais populares da sociedade, deixando de ser privilégio das instituições estatais e privadas. A apropriação dessa tecnologia se transforma num importante mecanismo para a preservação da memória indígena e do exercício da autonomia por esses povos.

Quem não se lembra, nos idos dos anos 70, do cacique Juruna, primeiro parlamentar indígena na história do Brasil que, com seu gravador, percorria o Congresso gravando as falas dos políticos que, depois, não o podiam mais desmentir. Assim, Juruna, que foi eleito deputado federal em 1982, tornava-se um precursor da utilização de recursos midiáticos pelos povos indígenas na luta pelos seus direitos. A Ilustração 10 traz o cartaz do filme "Índios no poder", cuja imagem ao fundo faz referência ao deputado Juruna.

A apropriação da tecnologia "dos brancos" pelas comunidades indígenas desmistifica a ideia do índio genérico na medida em que essas comunidades têm elas mesmas as oportunidades de dizer e de mostrar-se.

Ilustração 10 - Cartaz do filme “Índios no Poder”



Fonte: [www.indio-eh-nos.eco.br](http://www.indio-eh-nos.eco.br)<sup>108</sup>

A produção autoral de vídeos pelos índios tem sido cada vez mais valorizada por essas comunidades que historicamente sempre tiveram que suportar os outros dizendo e explicando para os não índios quem são os índios. Brum afirma que:

Nada é mais autoritário do que dizer ao outro que ele não é o que é. Essa também é parte da ofensiva de aniquilação, ao invocar a falaciosa questão do “índio verdadeiro” e do “índio falso”, como se existisse uma espécie de “certificado de autenticidade”. Essa estratégia é ainda mais vil porque pretende convencer o país de que os povos indígenas nem mesmo teriam o direito de reivindicar pertencer à terra que reivindicam, porque sequer pertenceriam a si mesmos. Na lógica do explorador, o ideal seria transformar todos os pobres moradores das periferias das cidades, dependente de programas de governo. Nesse lugar, geográfico e simbólico nenhum privilégio seria colocado em risco e não haveria nada entre os grandes interesses sem nenhuma grandeza e o território de cobiça.<sup>109</sup>

A respeito dos estereótipos e preconceitos existentes, o cineasta indígena Alberto Alvares coloca que, na sua opinião, o índio não deveria usar cocar e tanga porque, fazendo isso, reforça o estereótipo do índio que existia em 1500, quando o Brasil foi descoberto. Ele complementa

<sup>108</sup> “Índios no Poder” é o último filme de Rodrigo Siqueira Arajeju que, além do prêmio de Melhor Direção na Mostra Brasileira Competitiva de Curta-Metragem do 26º Festival Cine Ceará, foi escolhido entre os 10 mais Favoritos do Público em 2016 no Festival de Curtas Metragens de São Paulo. Disponível em: <<http://www.indio-eh-nos.eco.br/2017/03/30/cine-debate-indios-no-poder-na-ocupa-funai-ceara-313/>>. Acesso em 19 de fev. 2019.

<sup>109</sup> BRUM, Eliane. **A ditadura que não diz seu nome**. Disponível em: <[http://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/31/opinion/1396269693\\_2000037.html](http://brasil.elpais.com/brasil/2014/03/31/opinion/1396269693_2000037.html)>. Acesso em 03 de dez. 2018.

que nunca usou tanga nem cocar e nem por isso deixou de ser índio Guarani. No entanto, sabe-se que, de modo geral, ainda predomina a ideia de que índio sem cocar não é índio.<sup>110</sup>

Toda essa discussão passa pela questão da discriminação e estereotipação do índio e primeiro lugar pela sociedade europeia desde os tempos da colonização do Brasil que difundiu a imagem equivocada do índio selvagem ou do índio civilizado dócil e meigo. Ou seja, essa é uma ideia que vem sendo construída há séculos no imaginário das pessoas. E fica claro que essa visão está totalmente vinculada ao pensamento etnocêntrico europeu. Mudar esse pensamento equivocado é a uma das lutas dos povos indígenas.

Segundo Viveiros de Castro, concerne aos próprios índios e suas comunidades dizer quem é e quem não é índio. A respeito dessa questão infundável e do papel dos antropólogos nisso, Viveiros de Castro coloca que:

Nosso objetivo político e teórico, como antropólogos, era estabelecer definitivamente – não o conseguimos; mas acho que um dia vamos chegar lá – que índio não é uma questão de cocar de pena, urucum e arco e flecha, algo de aparente e evidente nesse sentido estereotipificante, mas sim uma questão de “estado de espírito”. Um modo de ser e não um modo de aparecer. Na verdade, algo mais (ou menos) que um modo de ser: a indianidade designava para nós um certo modo de devir, algo essencialmente invisível mas nem por isso menos eficaz: um movimento infinitesimal incessante de diferenciação, não um estado massivo de “diferença” anteriorizada e estabilizada, isto é, uma identidade”<sup>111</sup>

O problema é que pela lógica do Estado quantos menos índios melhor. De preferência segundo a velha ideia de que o índio é inferior e que precisa ser “civilizado” e “ascender” socialmente como os brancos. Dessa forma, o Estado não precisaria mais exercer o papel tutelar sobre os índios, não sendo mais obrigado a demarcar terras, garantir saúde e educação nas aldeias etc.

Assim, o índio brasileiro sempre foi considerado pela classe dominante como ser inferior que deveriam ser civilizados para se tornarem iguais aos seus colonizadores. A imagem do bom selvagem é uma outra face dessa moeda que exemplifica a forma de dominação do europeu que se baseou na destruição os referenciais culturais dos índios que deveriam abandonar sua língua,

---

<sup>110</sup> Alberto Alvares, cineasta indígena: “É muito simples usar rituais para conseguir benefícios”. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/sociedade/conte-algo-que-nao-sei/alberto-alvares-cineasta-indigena-muito-simples-usar-rituais-para-conseguir-beneficios-12310939>>. Acesso em 15 de dez. 2018.

<sup>111</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Disponível em: <[https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB\\_institucional/No\\_Brasil\\_todo\\_mundo\\_%C3%A9\\_%C3%ADndio.pdf](https://pib.socioambiental.org/files/file/PIB_institucional/No_Brasil_todo_mundo_%C3%A9_%C3%ADndio.pdf)>. Acesso em 15 de dez. 2018.

sua visão de mundo, sua cosmologia para serem catequisados pelos jesuítas. Esse perverso processo de dominação perdurou no país durante séculos. No entanto, isso não significa dizer que os índios aceitaram a dominação de braços cruzados a resistência indígena e, em muitos casos, a supremacia indígena se impõe à cultura europeia.

Um exemplo marcante da resistência cultural é dado pelos Guarani que povoam uma grande área da região setentrional da América do Sul Latina, ultrapassando as fronteiras nacionais e preservando até a atualidade a língua Guarani. Conforme coloca Meliá<sup>112</sup>, um povo que mantém sua língua é um povo que não foi dominado pelos não índios. Esse é o caso dos índios Guarani no Brasil que se constituem num dos povos que mantêm até hoje o Guarani enquanto língua falada, além de se preocuparem com a preservação da língua nativa para as gerações futuras. Nas aldeias Guarani, o ensino escolar é em língua Guarani, o que reforça a determinação desse povo pela preservação de sua língua e de seus costumes, garantindo sua multiplicação através de futuras gerações.

Em entrevista concedida em 2018 à Revista IHU-ONLINE<sup>113</sup>, Bartolomeu é indagado sobre seu amor à língua Guarani e também sobre os confrontos provocados pela questão da língua Guarani. Ele responde que sua grande preocupação é com os índios Guarani que habitam o Paraguai e coloca que: “A língua é o território do ser. Os povos, mesmo subjugados ainda não estão conquistados se falam sua língua”.<sup>114</sup> Ele explica que seu interesse acadêmico era o Guarani falado no século XVIII. No entanto, hoje em dia, no Paraguai, o povo fala uma espécie de terceira língua que é uma mistura do Guarani com o castelhano. Meliá coloca que, paradoxalmente, existe um Guarani muito correto que é falado pelos analfabetos da classe rural paraguaia.

Na luta pela autodeterminação, os povos indígenas estão cada vez mais conscientes do seu papel de guardiões de sua própria cultura. E buscam cada vez mais autonomia para elaborar e realizar seus próprios projetos. A não ser que, de fato, o que está sendo proposto é de interesse das comunidades, no sentido que Manuela Carneiro fala: “há políticas culturais para os índios e há

---

<sup>112</sup> Bartolomeu Meliá tem 85 anos, é doutor *Honoris Causa* pela Pontifícia Universidade Católica de Comillas, sediada em Madrid, na Espanha, por seu compromisso com o povo e a cultura Guarani a cujos estudos tem dedicado toda sua vida.

<sup>113</sup> Revista do Instituto Humanitas da Unisinos, número 527, Ano XVIII, 27/08/2018. Entrevista publicada por Nuevas Vidas, em maio de 2018. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/>>. Acesso em 4 de set. 2018.

<sup>114</sup> Idem, Meliá Bartolomeu: “Há um genocídio dissimulado com os povos indígenas”. Disponível em: <<http://www.ihuonline.unisinos.br/>>. Acesso em 4 de set. 2018

políticas culturais dos índios. Não são a mesma coisa”.<sup>115</sup> Evidentemente que não, pois somente a própria comunidade pode realmente apontar o que quer preservar e como quer fazê-lo.

Uma das grandes lutas do povo Guarani é pelo direito de viver em suas terras ancestrais do jeito que sempre viveram cultivando sua cultura. No entanto, no Brasil, a ganância do agronegócio impede os Guarani de viver em suas terras ancestrais. A monocultura da celulose e a criação de gado, entre outras atividades, fazem com que os brancos avancem com voracidade sobre as terras indígenas. Os índios são expulsos à bala de seus territórios.

Embora em quantidade infinitamente menor e sem armas, os índios sempre surpreendem pela sua capacidade de encontrar forças para continuar resistindo. Se comparadas as grandes áreas ocupadas pelas monoculturas com a terra que os índios reivindicam, verifica-se que o que pedem é muito pouco. Se for considerado o que outrora os índios tinham, a liberdade de transitar por milhões de hectares de terra do que hoje constitui o nosso país, entende-se como é difícil para eles ter que viver agora confinados em pequenas áreas de terra demarcadas e cercadas com os limites cada vez mais ameaçados pelo avanço dos ruralistas sobre suas terras.

Corroborando o que coloca o historiador Antonio Brandi<sup>116</sup>, para entender a situação em que vivem os Guarani na atualidade, é preciso relembrar a história recente desse povo que está plena de atos de violência contra os seus direitos e que redundou num dos piores massacres contra os indígenas verificados no Brasil, sendo que a implantação dos confinamentos indígenas ocorreu desrespeitando a legislação indígena vigente.<sup>117</sup>

Estas são algumas das facetas de um mesmo problema originado pela drástica redução das terras para ceder aos interesses do agronegócio implantado sobre as áreas indígenas que foram depois sendo deslocados para confinamento reduzidos o que os impossibilitou de manter a cultura da subsistência e sua organização social tradicional.

---

<sup>115</sup> CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINI, Pedro de Niemeyer (Orgs.). **Política Culturais e Povos Indígenas**. São Paulo. Editora UNESP.

<sup>116</sup> BRANDI, Antonio. **Os Kaiowá e Guarani no MS: Uma história de violência e de atropelo da legislação indigenista**. Disponível em: <[https://www.cimi.org.br/wp-content/uploads/2017/11/Relatorio-Violencia-contra-indigenas-MS\\_2003-2010.pdf](https://www.cimi.org.br/wp-content/uploads/2017/11/Relatorio-Violencia-contra-indigenas-MS_2003-2010.pdf)>. Acesso em 29 de jul. 2018.

<sup>117</sup> Disponível em: <[https://www.cimi.org.br/wp-content/uploads/2017/11/Relatorio-Violencia-contra-indigenas-MS\\_2003-2010.pdf](https://www.cimi.org.br/wp-content/uploads/2017/11/Relatorio-Violencia-contra-indigenas-MS_2003-2010.pdf)>. Acesso em 29 de jul. 2018.



O confinamento dos índios em áreas extremamente reduzidas sem respeitar o modo de viver dos índios e sua organização social, impedindo-os de viver da terra como estavam habitados a fazê-lo, acabou provocando o aumento da violência no interior nas comunidades e o surgimento de doenças psicológicas, como a depressão.

No Brasil, interesses econômicos ligados à exploração das riquezas naturais como monocultura agrícola provoca a especulação imobiliária nas terras Guarani. Esse estado de coisas tem impedido os Guarani de viver a o seu modo. A expulsão dos Guarani de suas terras tradicionais é uma maneira silenciosa de matar e extinguir o povo Guarani. A consequência da falta de perspectiva de vida, falta de terras para plantar provocou o aumento do número de suicídios dos jovens Guarani entre 15 e 17 anos em 2015 e 2016<sup>118</sup>, fazendo com que a taxa de mortalidade indígena atingisse o triplo da média nacional.

Apesar de todas as pressões, os Guarani não desistem de lutar pelos seus direitos. Para compreender o desenvolvimento da luta dos povos indígenas pelos seus direitos, na década de 70 quando ocorre uma grande mudança no cenário de lutas, o que Viveiros de Castro chamou de “grande despertar dos povos indígenas no Brasil”<sup>119</sup>, quando lideranças políticas nacionais, como Ailton Krenak e Davi Kopenawa, transformam a sua própria existência para reconquistar o direito de ser índio, como bem sintetiza Viveiros de Castro:

[...] se descobriram índios que voltaram a ser índios, sem nunca deixar de tê-lo sido: são sobreviventes de massacres e epidemias, que ficaram longe de seus povos por anos; que tomaram como missão refletir, a partir de seu exílio forçado e seu trabalho de campo reverso, sobre sua condição, sobre sua diferença *insistente* perante os destruidores de seus mundos, e a partir daí ser capaz de *falar* a estes últimos, *de resistir* a eles, de indicar por onde passa o corte, a divergência e quais são portanto as condições políticas de um entendimento possível (apenas possível).<sup>120</sup>

Os estudos dos documentários dos cineastas Guarani apresentam um desafio. Segundo Cayubi<sup>121</sup>, a questão que se coloca é o aspecto híbrido das imagens entre o real e o construído, em especial a fotografia, que permite a conexão ente arte, conhecimento e informação. Das

<sup>118</sup> Disponível em: <<https://revistatrip.uol.com.br/trip/suicidio-indigena-bate-recordes-morte-voluntaria-e-consequencia-de-uma-existencia-em-conflito>>. Acesso em 29 de jul. 2018.

<sup>119</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Alguma coisa vai ter que acontecer. In: COHN, Sergio (Org.) **Ailton Krenak**. 1 ed., Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015, p. 13.

<sup>120</sup> Ibid, p. 13.

<sup>121</sup> **O conhecimento pelas imagens**. Projeto analisa o uso de fotos e filmes com estratégia ou resultado de pesquisa.

ciências humanas, a mais próxima das artes é antropologia, em parte porque lida com aspectos inconscientes da vida social.

Viveiros de Castro acrescenta a essa lista de nomes de importantes lideranças que encabeçaram lutas indígenas, tais como: Álvaro Tukano, liderança dos anos 90, Mário Juruna, Ângelo Cretã, Marçal de Souza<sup>122</sup>. Ele coloca que são considerados índios “aculturados”. Essa colocação suscita uma outra discussão que de saber quem é considerado índio pela sociedade nacional.

### 2.1.1 Cineastas Guarani

O povo Guarani tem se revelado nos últimos tempos um dos grupos indígenas que mais tem produzido filmes, seja através do coletivo indígena que criaram, seja através de parcerias com ONGs e/ou instituições públicas. Não é objetivo dessa pesquisa realizar um levantamento da produção fílmica dos Guarani, mas sim destacar alguns cineastas e suas produções que auxiliam a compreender a produção e a trajetória dos cineastas guarani. Sendo assim, destacam-se



**Patrícia Ferreira (Keretxu)**, nascida em 1985, na aldeia Tamanduá em Misiones na Argentina, com 17 anos (2002) mudou-se para a aldeia Koenju, em São Miguel das Missões/RS, onde é professora. É a cineasta mulher mais atuante nos quadros do *Vídeo nas Aldeias*. Como integrante do “Coletivo Mbya-Guarani de Cinema”, co-dirigiu os premiados filmes “Bicicletas de Nhanderu” (45min, 2011) e “Desterro Guarani” (38min, 2011), e ainda “Mbya Mirim” (22min, 2013), “Tava, a casa de pedra” (78min, 2012), “No caminho de Mario” (20min, 2014). Atualmente está finalizando o seu primeiro longa-metragem, no qual conta a história de sua mãe Pará Reté.

---

<sup>122</sup> VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Alguma coisa vai ter que acontecer. In: COHN, Sergio (Org.). **Ailton Krenak**. 1 ed., Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2015, p. 12.



**Alberto Alvares**, cineasta indígena da etnia Guaraní Nhãdewa, do Mato Grosso do Sul, atualmente com 36 anos, pai de quatro filhos, aprendeu Guaraní aos 13 anos. É também ator, professor e tradutor de Guaraní. Mora no Rio de Janeiro desde 2010, período em que começa a se dedicar ao audiovisual como realizador e formador. Vem realizando seus projetos a partir do Laboratório do Filme

Etnográfico – UFF, do Museu do Índio/FUNAI e do Observatório da Educação Escolar Indígena – FAE/UFMG, instituição em que concluiu a Licenciatura Intercultural para Educadores Indígenas. Sua imersão no universo do documentário em torno das questões indígenas resultou na realização dos filmes “Tekowe Nhenpyrun” – “A Origem da Alma”, “Ywy Jahelo” – “O choro da Terra”, “Tape Ypy E’y” – “Caminhos do Tempo”, “Karai ha’egui Kunha Karai Ete” – “Os Verdadeiros Líderes Espirituais”, “Arandu Nhembo’e” – “Em busca do saber”, “A Procura de Aratu”, “Um pé na Aldeia e Outro no Mundo”, “Nhema’e Tenondere” – “Além do olhar”, “Yvi Nhe’em” – “Vozes da Terra” e “Os Guardiões da Memória”. Foi professor de audiovisual na formação de cineastas indígenas em Biguaçu, Santa Catarina (2013); em Paranhos, Mato Grosso do Sul (2014) e no Projeto da Série de TV “Amanajé, o mensageiro do futuro” (2016).



**Ariel Duarte Ortega (Kuarai Poty)**, nasceu em 1985, na aldeia Tamanduá Vera Guaçu, comunidade que tem o nome de seu avô Dionísio Duarte, ex-cacique geral dos Mbya-Guarani de Misiones, na Argentina. Chegou ao Brasil em 2001, vindo morar na aldeia do Salto do Jacuí, e mais tarde de São Miguel das Missões, ambas no Rio Grande do Sul. Tornou-se líder Koenju em 2009. Além de ser

realizador, Ariel dá palestras sobre os diversos aspectos da cultura e da religião Guaraní, trabalhando para diminuir o preconceito dos brancos em relação ao seu povo.



**Genito Gomes** é liderança da “Tekoha Guaiviry”, Mato Grosso do Sul, e um dos realizadores dos filmes “Ava Maragatu” e “Ava Yvy Vera” – “A terra do povo do raio”.



**Werá Alexandre** tem 24 anos e é Guarani Mbya. Mora na aldeia Itaoca, Mongaguá, em São Paulo, e trabalha na Organização Comissão Guarani YvyRupa-CGY, como cineasta e coordenador da comunicação. Começou a trabalhar com cinema em 2009, na aldeia “Ko’enju”, Rio Grande do Sul.



**Vincent Carelli**, cineasta e indigenista, fundou, em 1986, o *Vídeo nas Aldeias*, projeto que apoia as lutas dos povos indígenas para fortalecer suas identidades e seus patrimônios territoriais e culturais por meio de recursos audiovisuais. Desde então, produziu uma série de 16 documentários sobre os métodos e resultados deste trabalho, que têm sido exibidos por televisões públicas em todo o mundo. “A Arca de Zo’ê” (1993), um de seus primeiros filmes, foi premiado em diversos festivais, entre eles o 16º Tokyo Video Festival e o Cinéma du Réel. Em 2009, Carelli lança “Corumbiara”, grande vencedor do 37º Festival de Gramado, sobre o massacre dos índios isolados em Rondônia, primeiro filme de uma trilogia em desenvolvimento, que traz seu testemunho de casos emblemáticos vividos em 40 anos de indigenismo no Brasil. “Martírio” (2016) é o segundo filme desta série que se encerra com a realização do longa-metragem “Adeus Capitão”, trabalho em fase de desenvolvimento.

Os jovens cineastas indígenas Guarani formados através das oficinas de formação do projeto *Vídeo nas Aldeias*, em 1987, seguem sua carreira de cineastas integrando o projeto, mas também realizando novos trabalhos colaborativos do fundador do Coletivo Mbya-Guarani de Cinemas. Como exemplo, o projeto “A imagem como arma” foi desenvolvido entre a cineasta indígena Patricia Ferreira e a artista plástica visual Sohia Pinheiro. O projeto foi realizado como o apoio da Faculdade de Arte e Cultura de Goiás (FAC).

Ilustração 11 – Cartaz de divulgação do vídeo-instalação “A imagem como arma”



Fonte: [www.google.com.br](http://www.google.com.br)<sup>123</sup>

O projeto reuniu uma mulher branca e uma índia. Uma cineasta indígena e uma antropóloga e atuante no coletivo FAKE FAKE e no Coletivo Cine Cultura. Para a criação do trabalho, Sophia esteve duas vezes na aldeia “Koenju”, onde mora Patrícia, enquanto Patrícia visitou Sophia uma vez em Goiás, onde ela vive. Segundo Rariana Pinheiro:

Em princípio o projeto procurava compreender, por meio de imagens, o processo criativo e artístico de cada uma: uma cultura impactando olhar poético e afetos da mulher indígena e da mulher branca sobre o outro, o cotidiano, sobre tempo e espaço. No entanto, ao longo da produção, a obra foi evidenciando, cada vez mais, a relação pessoal entre as duas mulheres<sup>124</sup>

Em uma das cenas do filme “Duas Aldeias e Uma Caminhada” Ariel entrevista seu avô. Escuta atentamente tudo que ele mais ouvindo do que fazendo perguntas. Os Guarani respeitam os

<sup>123</sup> Disponível em:

<<https://www.google.com.br/search?q=cartaz+a+imagem+como+arma+patricia+ferreira&rlz=>>>. Acesso em 19 de fev. 2019.

<sup>124</sup> PINHEIRO, Rariana. **De mulher para mulher**: cineasta indígena e pesquisadora branca criam juntas videoinstalações.

mais velhos. Patrícia Ferreira complementa ao dizer que na aldeia “os mais velhos são os mais importantes porque são eles que repassam o conhecimento para os mais jovens.”<sup>125</sup>

A cineasta Patrícia Ferreira ressalta também a importância da religiosidade para os Guarani, de se ter uma casa de reza em cada aldeia, chamada de “Opy”. Reforça isso dizendo que é na casa de reza que os índios aprendem as coisas, onde aprendem a curar, etc.

Nas reuniões na aldeia são sempre os mais velhos que abrem as reuniões e são sempre eles que falam mais e por mais tempo. Em geral, as falas dos mais velhos são muitas longas. Elas são seguidas atentamente por todos que, de vez em quando, repondem: “Nheté”, que significa: “É verdade!”. Uma interjeição que é dita em coro por todos, reafirmando o que diz o mais velho. Entre os Guarani, são os mais velhos, pais e avós, que transmitem aos jovens a cultura Guarani. Segundo Benjamin, o narrador é:

[...] não está de fato entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais. Vistos de uma certa distância, os traços grandes e simples que caracterizam o narrador se destacam dele. [...] Uma experiência quase cotidiana nos impõem a exigência dessa distância e desse ângulo de observação. É a experiência de que a arte de narrar está em vias de extinção. São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente”.<sup>126</sup>

Em vários episódios de sua vida, os Guarani recorrem à sabedoria e experiência dos mais velhos para vivenciar através de rituais a passagem de um período a outro da vida. Assim, as meninas aprendem com as mulheres mais velhas da aldeia como proceder no ritual da menstruação. Enquanto os meninos aprendem como os anciões da aldeia como se preparar para a idade adulta.

A respeito de como os “narradores da aldeia”<sup>127</sup> se relacionam com as crianças, Patrícia Ferreira conta que, quando era pequena, estavam ao redor de uma fogueira com o avô mais velho que tinha começado a contar uma história por volta das 19h30min. Então o avô perguntou às crianças se elas queriam ouvir uma versão mais curta, pulando algumas partes, ou se queriam

---

<sup>125</sup> Depoimento gravado durante o evento Mekukradjá – Círculo de Saberes de Escritores e Realizadores Indígenas, em setembro de 2016, São Paulo/SP. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=O93Tr2\\_-W8s](https://www.youtube.com/watch?v=O93Tr2_-W8s)>; <https://www.youtube.com/watch?v=bEf931cDX7s>>. Acesso em 05 de fev. 2019

<sup>126</sup> BENJAMIN, W. O Narrador. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1936], p. 197.

<sup>127</sup> “Narradores da aldeia” em referência ao “Narrador” que, como explica Walter Benjamin, utiliza como fonte a experiência que passa de pessoa a pessoa. (BENJAMIN, W. O Narrador. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas. Vol. I. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1936], p. 19).

ouvir a versão mais longa. Elas responderam que queriam ouvir a versão mais curta porque tinham que acordar cedo no dia seguinte. Pois bem, a versão curta foi até a manhã do dia seguinte. Esse episódio relatado por Patrícia Ferreira exemplifica a importância dos mais velhos como mais experientes, através da oralidade, para os Guarani, e mostra também que o tempo das narrativas dos mais velhos é outro, muito diferente do nosso.<sup>128</sup>

Um outro episódio ocorrido com Patrícia Ferreira mostra a espiritualidade Guarani e a importância do nome de batismo. O nome das crianças não é, como na cultura dos não índios, escolhido pelos pais, mas é revelado durante o ritual de batismo, “*nheemongarai*”, ritual de batismo. Entre os Guarani o “*nheemongarai*”, ritual de batismo é um dos mais importantes. Ladeira detalha como acontece esse ritual:

Durante o ritual do *nheemongarai*, os Nheeru ete (o pai das almas) revelam ao dirigente espiritual (yviraija) da cerimônia, o *mitã ramói* (o que “nomeia” a criança), o nome-alma que corresponde a cada criança. Também é feita a confirmação e a bênção que já possuem seu nome-alma *Nheee* a alma, é revelada em forma de nome, que define as características da pessoa. O nome é a própria condição da pessoa, indica a origem de sua alma e o papel que se vislumbra que desempenha na família e na comunidade.<sup>129</sup>

Patrícia conta que o Xamã da aldeia revelou para que seu nome verdadeiro para seria “Pará Yxapi” e não “Kerexu”, como se chamava anteriormente. Ela fala que após a mudança do nome para “Pará Yxapi” ela parou de sentir alguns desconfortos e se sente melhor.<sup>130</sup> Por isso, nos primeiros filmes que realizou junto com o Projeto *Vídeo nas Aldeias*, o seu nome é “Kerexu”. Já nos últimos trabalhos de vídeo instalação e filmes que realizou, aparece como “Pará Yxapi”, que significa “eu vim da morada do Tupã”.

Além de ser considerada a mulher a cineasta indígena mais ativa do *Vídeo na Aldeias*, Patrícia Ferreira disse que para ela é importante ter o feminino no cinema indígena, pois como com os não índios, não é comum as mulheres desenvolverem esse tipo de atividade. Ela conta que no início, quando chegou no Projeto *Vídeo nas Aldeias*, ela só acompanhava o trabalho do menino.

<sup>128</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=O93Tr2\\_-W8s](https://www.youtube.com/watch?v=O93Tr2_-W8s)>. Acesso em 20 de jan. 2019.

<sup>129</sup> LADEIRA, Maria Inês. **Espaço Geográfico Guarani-Mbya: significado, constituição e uso**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p.182.

<sup>130</sup> PINHEIRO, Sophia Ferreira. **A imagem como arma: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira *pará yxapy***. 2017.284 f. Dissertação de Mestrado (mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Goiás, Goiás, 2017.

Somente numa segunda etapa, ela começou a filmar. Vê-se cada vez mais mulheres indígenas dirigindo filme e participando dos festivais e mostras do cinema indígena.

Os filmes mais recentes de Patrícia revelam o seu interesse pela condição feminina. Ela enquanto mulher, cineasta e indígena percebe o contraste que existe entre ser mulher cineasta e ser mulher na aldeia. Nas suas produções mais recentes, tematiza esses temas. Seus filmes falam de sua mãe, da relação entre as mulheres de várias gerações na aldeia, e lhe interessa captar o que está mudando com o tempo, por exemplo, os conflitos entre gerações na aldeia, a sexualidade etc. Ou seja, Patricia envereda, em sua produção artística, por novos caminhos que envolvem a temática do feminino. No entanto, a cineasta não perde vistas a sua intenção de fortalecer o que as mulheres fazem, além de resgatar os costumes antigos, como a conversa em volta do fogo. A Tabela 3 apresenta a relação de 20 vídeos produzidos por cineastas Guarani entre os anos 2008-2018:

TABELA 3 – Lista de filmes produzidos por cineastas Guarani

<b>Filme</b>	<b>Direção</b>	<b>Ano</b>	<b>Etnia</b>
A Dança Sagrada (Documentário)	Alberto Alvares	2017	Guarani
A Procura de Aratu (Documentário)	Alberto Alvares	2015	Guarani
Aldeia Ko'en Ju (Documentário curta – metragem)	Alberto Alvares	2018	Guarani
Além do Olhar (Documentário experimental)	Alberto Alvares	2016	Guarani
Arandu Nhembo'e – Em Busca do Saber	Alberto Alvares	2013	Guarani
Bicicletas de Nhanderu	Patrícia Ferreira e Ariel Duarte Ortega	2011	Guarani
Caminho do Tempo (Documentário)	Alberto Alvares	2015	Guarani
Desterro Guarani	Patrícia Ferreira e Ariel Duarte Ortega	2011	Guarani
Guardiões da Memória	Alberto Alvares	2018	Guarani
Karai ha'egui Kunhã Karai 'ete (Documentário)	Alberto Alvares	2013	Guarani
Lágrima do Diamante	Alberto Alvares	2017	Guarani
Mokoi tekoá petei jeguatá – Duas aldeias, uma caminhada	Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites e Ariel Duarte Ortega	2008	Guarani
No caminho com Mário	Coletivo Mbya-Guarani de Cinema	2014	Guarani
Nós e a cidade	Ariel Duarte Ortega	2009	Guarani
Tava, a casa de pedra	Patrícia Ferreira, Ariel Duarte Ortega, Vincent Carelli e Ernesto de Carvalho	2012	Guarani
Tekowe Nhenpyrun – A Origem da Alma (Documentário)	Alberto Alvares	2015	Guarani
Tembiapo Regua (documentário)	Alberto Alvares	2017	Guarani
Um Pé na Aldeia e Outro no Mundo (Documentário)	Alberto Alvares	2016	Guarani
Yvy Ayvu -Vozes da Terra	Alberto Alvares	2016	Guarani
Ywy Jahe'ó – O choro da Terra	Alberto Alvares	2015	Guarani



## 2.2 AS POLÍTICAS PÚBLICAS E A CULTURA INDÍGENA

Manuela Carneiro da Cunha tematiza a questão das políticas culturais implementadas pelo estado e pela sociedade civil. Destaca, como políticas pioneiras, a escolarização multicultural e a patrimonialização de elementos das culturais tradicionais. Um dos problemas que aponta é quando, no intuito de recuperar a memória indígenas, atropela-se o próprio desejo dos índios. Lembrando ainda que a cultura não é estática, ela é dinâmica e se encontra em permanente transformação.<sup>131</sup>

Carneiro argumenta que alguns grupos cultuam o protestantismo ao mesmo tempo que cultuam sua ancestralidade e não querem voltar ao passado. De fato, sempre existiu contato entre índios e brancos, desde que o Brasil foi descoberto. Na ânsia de preservar a cultura, corre-se o risco de cair num purismo que não condiz com a realidade dos povos indígenas. Esse tipo de purismo que levou no passado e ainda leva hoje a equívocos enormes que caem na ideia estilizada do índio. Esse tipo de pensamento acaba sendo perigoso porque, não se encontrando o índio que satisfaça a uma ideia estereotipada, tende-se a cair na falácia de que não existem mais “índios verdadeiros”.<sup>132</sup>

A evolução das línguas indígenas exemplifica muito bem o dinamismo cultural. Como coloca Carneiro, “a identidade étnica dos Baré do Alto do Rio Negro se articula não com sua língua original, quase extinta, nem com o português, atualmente muito falado, mas com o “nheegatu”, uma ‘língua geral’”,<sup>133</sup> ou seja, uma língua franca de origem tupi, introduzida pelos jesuítas na Amazônia (Bessa Freire). Quando predomina a função étnica, quando a “cultura” passa a ser um marcador central da identidade, ergue-se uma barragem contra a dinâmica cultural, tenta-se estancar a história e se encorar com amarras permanentes.<sup>134</sup>

Carneiro coloca que são recorrentes os mal-entendidos por se ignorar a agência cultural dos índios e acrescenta que é necessário ter bem claro que cultura se quer preservar e se o que se propõe é interesse dos índios. Ao se tentar tendenciosamente preservar o ancestral, congela-se

---

<sup>131</sup> CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro (Org.). **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. São Paulo. Editora UNESP, p. 11-18.

<sup>132</sup> Ibid, p. 11-14.

<sup>133</sup> Ibid, p. 13-14.

<sup>134</sup> Ibid.

a cultura existente. O exemplo dos Baré do Alto Rio Negro, os Tarianas do Rio Negro e de tantos outros grupos indígenas que adotam uma língua de outras etnias “ilustra bem a dinâmica cultural que permeia todos os aspectos da cultura”<sup>135</sup>.

No século XXI, tradições do passado e últimas descobertas contemporâneas convivem lado a lado, ou até se misturam. E é assim, convivendo com esses dois mundos, que vivem os povos indígenas atualmente. Estar na modernidade sem perder a tradição, esse é o desafio a enfrentar para conciliar essas duas coisas. Tarefa nada fácil sobretudo considerando-se o quão preconceituoso é o pensamento dos não indígenas com relação à utilização por eles de novas tecnologias. São inúmeros os exemplos a esse respeito, como relata o antropólogo Marcio Goldman<sup>136</sup> sobre o acontecido durante uma pesquisa de campo. Ele relata sobre

[...] um turista comprando artesanato indígena de um vendedor que se apresenta como tupinambá. Um pouco cético, o turista pergunta se ele é mesmo índio; ele responde que sim, que é índio; o turista insiste na dúvida, suspeitando, sem dúvida, de uma ascendência negra; o índio confirma que é tupinambá; o turista ainda argumenta: "mas você não parece índio!". E a resposta: "O que o senhor queria? São quinhentos anos de contato".<sup>137</sup>

O filme guarani “Duas aldeias, uma caminhada” mostra uma cena semelhante à acima descrita por Goldman, na qual um turista que visitava o sítio histórico das missões faz um comentário preconceituoso e discriminatório em relação aos índios. Uma cena que se repete talvez corriqueiramente em muitos lugares do Brasil, onde os índios vendem seu artesanato. Talvez uma forma de denunciar e resistir ao mesmo tempo, e também de mostrar aos próprios brancos como são e como tratam os índios, na medida em que evidenciam no filme essa situação.

Esse tipo de comportamento preconceituoso do turista branco com relação aos indígenas revela o quão colonizado é esse pensamento e o quanto ainda não se libertou do protótipo europeu construído durante séculos. Coloca-se, assim, uma possibilidade de reflexão sobre outros caminhos, outros pensamentos, outras abordagens metodológicas menos europeias e colonizadoras para entender a realidade da América do Sul.

---

<sup>135</sup> CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro (Org.). **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. São Paulo. Editora UNESP, p. 13-14.

<sup>136</sup> GOLDMAN, Marcio. **Quinhentos anos de contato**: Por uma teoria etnográfica da (contra)mestiçagem. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132015000300641](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132015000300641)>. Acesso em 5 de mai. 2017.

<sup>137</sup> Ibid.

Assim, o preconceito e a mentalidade ainda colonizadora não aceitam por exemplo que indígenas que se afastaram ou até perderam aspectos de sua cultura tradicional, façam um movimento de busca e de retomada do que foi perdido em consequência do massacre cultural que eles sofreram. Alguns grupos étnicos fazem um movimento de resistência no sentido de reconstruir a sua própria identidade. Ou seja, em alguns lugares como no sul da Bahia, os Tupinambá massacrados pela monocultura cacaueteira na região, retomam suas terras. Se declaram índios pela sua ancestralidade e lutam para viver nos territórios retomados reconstruindo sua própria cultura. Outro exemplo contundente da luta dos povos indígenas pelos seus direitos é a que tem sido travada pelos Pataxó do sul da Bahia que, como consequência do processo de colonização, perderam sua língua e, hoje, reconstroem a língua Pataxó através de estudos do que restou da língua Pataxó ainda falada por outro povo Pataxó.

Outro importante ponto de reflexão é que o etnocídio dos índios no Brasil é fato. Ele é tão violento como o genocídio só que consiste numa forma sutil de massacrar os povos indígenas. Porque aniquila e mata espírito, sem matar os corpos. Mas que não deixa de ser uma forma de destruição, só que mais sutil em vez de matar fisicamente o corpo indígena provoca sua morte espiritual que também significa a própria morte. A morte pela perda do eu, pela perda da própria identidade, pela perda dos seus referenciais culturais, pela perda dos seus territórios. Enfim pela expulsão desses povos dos lugares onde sempre viveram de acordo com suas mais ancestrais tradições, crenças e modo de viver, como bem coloca o antropólogo e produtor de cinema Daniel Calazans Pierri em entrevista recente.<sup>138</sup> A entrevistadora fala da questão da intolerância religiosa abordada no recém lançado filme de Luis Bolognese, denominado o “Ex-Pajé”, no qual mostra-se a ação de alguns grupos evangélicos na Amazônia que oferecem aos índios remédio em troca da conversão deles na crença evangélica. Reforça-se a mentalidade colonizadora que reafirma ser a cultura do branco melhor que a cultura indígena.

O embate político das comunidades indígenas pela sua sobrevivência tem sido mostrado pelos documentários. Tanto os vídeos feitos por não-índios quanto os feitos em parceria com os índios, todos buscam mostrar a realidade desses povos, de forma que, cada vez mais, os índios se apropriam desse meio de comunicação para registrar e lutar por seus direitos.

---

<sup>138</sup> Entrevista concedida por Daniel Calazans Pierri à rádio CBN, em 19 de abril de 2018, no dia do Índio.

Dentre as produções atuais que retratam a situação do povo Guarani, podemos citar o último filme de Vincent Carelli, intitulado “Martírio”, documentário lançado em 2017, que retrata o genocídio do povo Guarani Kaiowá pelos fazendeiros do Mato Grosso. Esse filme mostra a tragédia desse povo que incessantemente é expulso de suas terras à poder de bala e mesmo assim continua lutando.

Uma outra produção importante é o filme “Monocultura da Fé”, realizado por Joana Moncau, Gabriela Moncau, Spensy Pimentel e Izaque João, índio Guarani Kaiwoá do Mato Grosso do Sul, no qual é retratada a questão da perseguição religiosa nesse estado. O antropólogo Daniel Pierri coloca que esse filme mostra a ação de grupos religiosos, especialmente evangélicos, que “trocam” atendimento médico por conversão religiosa. Pierri acredita que essa atitude pouco difere da mentalidade dos colonizadores portugueses da época do descobrimento.

Importante também considerar o filme “Ex-Pajé”, do diretor Luis Bolognese<sup>139</sup>, cujo lançamento ocorreu em abril de 2018. Segundo seu diretor, esse filme retrata a questão da intolerância religiosa contra os pajés e rezadores da comunidade índios Pater Saruí, índios que viviam isolados na Amazônia e que hoje usam roupas do homem branco, tem internet e frequentam a igreja evangélica. Não se trata aqui de fazer apologia ao passado e considerá-lo melhor que o presente, mas de simplesmente mostrar o que os próprios índios acham de tudo isso.

O etnocídio faz com que esses grupos percam a conexão com sua própria identidade ou seja percam o contato com duas referências culturais. Expulsando os índios de seus territórios obrigando-os a viver nas cidades ou a margem de estradas onde não é mais possível manter o seu modo de viver. Na medida em que eles se desconectam de sua própria identidade e lhes são suprimidos todos os referenciais afetivos e culturais. Em particular para os Guarani, a terra tem um valor que vai além do referencial de lugar, mas significa dádiva divina. Portanto, retirá-los de sua terra é um ato de violência, intolerância e desrespeito para com sua cultura.

Mas os índios são incansáveis na luta pelos seus direitos. Uma das conquistas importantes foi a promulgação da Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que, em seu Art. 78, torna obrigatório o ensino bilíngue para os povos indígenas nas escolas. Por isso, a língua indígena é ensinada nas aldeias, geralmente por professores indígenas, garantindo assim que a língua

---

<sup>139</sup> Entrevista concedida pelo diretor Luis Bolognese à rádio Bandeirantes em 19 de abril de 2018.

índigena seja a primeira língua e a língua portuguesa a segunda língua que as crianças aprendem.

Embora seja comum a parceria dos índios com produtores não índios, torna-se cada vez maior a produção independente das parcerias visto que, hoje, existem em muitas comunidades indígenas cineastas indígenas, o que suscita a discussão sobre o lugar de fala, distanciando-se, assim, do filme etnográfico produzido inicialmente como registro de campo dos antropólogos. Agora, os índios se colocam como antropólogos que registram a sua cultura e se orgulham de dizer que são capazes de produzir filmes de qualidade capazes de concorrer em festivais de cinema no Brasil e no exterior.

A produção dos documentários indígenas tem crescido muito nos últimos anos, em especial a produção dos Guarani que foi o grupo étnico com maior número de inscrições no Festival Kurumin de Cinema Indígena, realizado de 12 a 16 de julho de 2017, em Salvador. Em suas falas, os diretores indígenas participantes desse festival reforçam que querem mostrar a realidade de suas aldeias para fora delas, que querem também provar que podem fazer filmes de qualidade como os brancos e que querem participar de competições internacionais com seus filmes. Isto é uma tomada de posição em relação aos não índios.

Para além disso, é importante frisar que a análise dos filmes indígenas nos permitirá adentrar num campo de múltiplos olhares que se cruzam; os nossos, os deles, os dos críticos de arte. Mas sobretudo buscar compreender o olhar indígena sobre a sua realidade. E a partir dessa troca, entender a estética indígena e suas implicações na esfera política de hoje.

O tema dos povos indígenas apareceu na da 32ª Bienal de São Paulo - *Incerteza Viva*, através da Video-instalação “O Brasil dos Índios: Um Arquivo Aberto” Esse vídeo-instalação foi feito a partir de arquivos do Projeto *Vídeo nas Aldeia* e também do material cedido por instituições parceiras, militantes e cineastas indígenas e não indígenas. Na Bienal, o público teve a oportunidade de ver 85 fragmentos de 27 povos indígenas com imagens filmadas entre os anos de 1911 e 2016, no Brasil. A obra vídeo-instalação apresenta um recorte do arquivo de imagens do arquivo de imagen do *Vídeo nas Aldeias* que, com uma trajetória de mais de trinta anos de trajetória, possui um acervo de cerca de oito mil horas.<sup>140</sup> O painel mostrou filmes de uma

---

<sup>140</sup> O Brasil do Índios: um arquivo aberto. Publicação comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo em ocasião da 32 Bienal de São Paulo – Incerteza Viva. 7 a 11 de dezembro de 2016. São Paulo.

plasticidade impactante que levou o espectador a se confrontar com a incerteza do que é ser índio no Brasil, a incerteza provocada pela ação “civilizatória” do estado brasileiro e a violência contra os povos indígenas representadas pela corrida ávida aos recursos naturais que ocorre desde a época colonial, privando-os de viver em suas terras.

Algumas políticas governamentais e não governamentais voltadas à cultura indígena caem no embate de que, de fato, interessa aos povos indígenas preservar. É um diálogo complexo que nem sempre resulta em bons resultados para ambas as partes. De um lado, as entidades públicas buscando perpetuar a memória indígena de forma material através do desenvolvimento de pesquisas e produção de material científico que são arquivados em bancos de dados. De outro lado, os povos indígenas cuja dinâmica cultural é complexa, impossibilitando, às vezes, a participação de todos, tendo em vista que, nas comunidades indígenas, muitas vezes, um determinado saber cultural é detido por uma pessoa ou talvez apenas por uma parte do grupo. Exemplo disso são determinados rituais são praticados somente pelas mulheres ou então somente pelos homens. Daí coloca-se também o desafio de como socializar determinada ação entre todos da comunidade. Isso muitas vezes acaba gerando conflitos internos de difícil solução.

A leitura de relatos da experiência de pesquisa, como do Mbya Guarani, aponta para uma dificuldade de se encontrar uma metodologia adequada para trabalhar com os índios. Destaca-se aqui o exemplo da formação de pesquisadores Mbya na fase preliminar do projeto de realização do inventário de “bens culturais” realizados pelo IPHAN.

Os antropólogos Joana Cabral de Oliveira e Lucas Keese dos Santos, que participaram da formação dos jovens pesquisadores indígenas que participariam do projeto no intuito de prepará-los para realizar a pesquisa, relataram a experiência e as dificuldades de se chegar a um denominador comum de como se deveria conduzir a pesquisa que incluía a realizações de questionários.

Já no treinamento, esses pesquisadores perceberam a irritação dos mais velhos com relação a quantidade de perguntas colocadas pelos brancos, a ponto do “Xeramõi”<sup>141</sup> afirmar que desse jeito iam acabar confundindo os meninos. E também uma índia mais velha que observava o

---

<sup>141</sup> “Xeramõi”, no idioma guarani, significa “meu avô”, “meu antepassado”, “meu ancestral”. **Palavras do Xeramõi.** TATAENDY, Karai.

treinamento exclamar: “Mas eles querem saber tudo!”. Isto é, de início já se colocavam divergências quanto à compreensão do tempo necessário para se aprender determinado conhecimento, no sentido de mostrar a diferença do tempo necessário que os indígenas levam para aprender os ensinamentos de sua cultura, que é a vida toda, e o tempo curto que os brancos querem captar toda cultura indígena. Os Mbya Guarani recebem, através do convívio comum, no cotidiano, ao longo da vida, os ensinamentos que vivenciam e carregam dentro de si. Não se aprende a cultura Guarani na escola, mas vivendo na comunidade. E sobretudo com os mais velhos, que são os guardiões da sabedoria secular do seu povo.

Somente aos mais velhos pertence o dom da palavra e a prerrogativa de transmitir aos mais jovens os conhecimentos ancestrais. Quanto aos jovens é importante nesse momento aprender a ouvir mais do que falar. Eles devem escutar os mais velhos, sem interrompê-los, principalmente durante as falas de aconselhamento (“hnemongetá”). A única intervenção que se costuma fazer nas longas falas do mais velhos realizadas na Casa de Reza “Opy” e para dizer “Anhente ko”, que significa na língua Guarani “mesmo, é verdade”, no sentido de concordar com o que está sendo dito.

Os mais velhos, ou “guardiões da memória”, como os denomina o cineasta indígena Alberto Alvares, são identificados com a figura do “narrador”, como coloca Walter Benjamin. Cabe a eles a tarefa de perpetuar a memória Guarani, pois ela não está escrita em nenhum lugar, mas vem ao longo dos séculos sendo resguardada e transmitida pelos mais velhos. Segundo Benjamin: “Por mais familiar que seja seu nome, narrador não está de fato presente entre nós, em sua atualidade viva. Ele é algo de distante, e que se distancia ainda mais”.<sup>142</sup>

Benjamin localiza como um marco do início da perda da capacidade das pessoas de narrar o advento do romance que separa afsta da narrativa da epopeia por está vinculado ao livro e a imprensa segundo ele: “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas naradas à experiência dos seus ouvintes”.<sup>143</sup>

---

<sup>142</sup> BENJAMIN, Walter. **O Narrador**: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. Disponível em: <<https://territoriosdefilosofia.wordpress.com/2014/09/13/o-narrador-consideracoes-sobre-a-obra-de-nikolai-leskov-walter-benjamin/comment-page-1/>>. Acesso em 29 de jan. 2019.

<sup>143</sup> Ibid.

Nesse sentido, de acordo com Oliveira e Santos<sup>144</sup>, “os povos indígenas apresentam concepções que desafiam nossa compreensão de conhecimento”. A experiência acima comentada pelos pesquisadores ressalta vários pontos que apontam para a diversidade de modos de conhecer e de compreender a cultura desses povos o que coloca aos possuidores brancos desafios de como proceder a abordagem científica.

Qual a metodologia mais adequada? Como chegar a verdade. São preocupações que via de regra colocam dificuldades de abordagem e conflitos. Explica-se essa diversidade através da forma como os Guarani Mbya internalizam o conhecimento aprendido. Não existe a expectativa de um mesmo conhecimento linear para todos. O conhecimento é produzido dentro de cada um, pois é fruto da vivência, da experiência de cada um que se consolida de forma diferenciada e particular. Da mesma forma, o compartilhar de conhecimentos é diferenciado, pois o ensinamento não é posto acabado. Ao contrário, o jovem é induzido a realizar suas próprias experiências, refletindo e construindo suas conclusões.

Nesse sentido, é exemplar a experiência mostrada no filme “Duas Aldeias uma Caminhada”, na qual meninos da aldeia “Koenju” vivenciam a experiência de adentrar pela mata, sozinhos, sem a companhia de alguém mais velho, e de caçar algo para comer, ao mesmo tempo que falam sobre a relação que os Guarani têm com a natureza e com os animais. Comentam que estão agindo exatamente como faziam seus antepassados.

O povo Guarani ocupa terras que ultrapassam as fronteiras nacionais, visto que vivem no Brasil, na Argentina, na Bolívia e no Paraguai. Essa ocupação milenar dos Guarani no continente vem sofrendo constantes mudanças em função das perseguições por causa das terras, dificultando, assim, que continuem a viver do modo tradicional. Privado de suas terras, imprensado perto de grandes sítios urbanos ou até mesmo se submetendo ao trabalho assalariado, o Guarani vem cada vez perdendo a chance de preservar sua cultura. A diversidade das condições de sobrevivência incentivou a migração para outros lugares, o que acabou influenciando o entendimento errôneo de que os Guarani são povos nômades. As migrações dos Guarani são motivadas pela busca da “terra sem males”, o que acabou provocando mal-entendidos.

---

<sup>144</sup> OLIVEIRA, Joana Cabral; SANTOS, Lucas Keese. **Perguntas demais: Multiplicidade de Modos de Conhecer em uma experiência de formação de pesquisadores Guarani Mbya.** Políticas Culturais e Povos Indígenas. p. 113.



A produção de vídeos pelos Guarani tem se revelado um importante canal de comunicação da comunidade Guarani com a sociedade civil por quem, na maior parte das vezes, é discriminado. A cineasta indígena Patrícia Ferreira coloca que, na aldeia “Koenju”, que fica a 400 quilômetros de Porto Alegre, onde vive e atua como professora, a sua comunidade enfrenta muito preconceito pelos habitantes da cidade de Missões.

Cabe lembrar que, conforme é mostrado no filme “A Tava, a casa de Pedra”, nas ruínas das missões jesuíticas está o sangue do povo Guarani dizimado durante o Século XVII por adquirir doenças e pelo árduo trabalho imposto de carregar pedras gigantescas para a construção da obra monumental das reduções jesuíticas na cidade de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul.

A cidade histórica de Missões vive do turismo cuja maior atração são as ruínas da igreja das missões jesuíticas. Paradoxalmente, houve um tempo em que a comunidade Guarani da região foi proibida de vender o artesanato, que é a sua principal fonte de renda, no local construído pelos seus antepassados. Patrícia Ferreira relata que, depois da produção do filme “Duas aldeias e uma caminhada”, a relação com as pessoas da cidade de Missões melhorou, ao que tudo indica porque, através do filme, a comunidade teve a oportunidade de conhecer quem são os Guarani.

Patrícia Ferreira também conta como começou sua experiência como cineasta, em 2007, quando foi realizada uma oficina de vídeo pelo projeto *Vídeos nas Aldeias*, do qual participaram os jovens da aldeia: ela ficou observando a experiência dos jovens. Em 2010, quando o projeto *Vídeo na Aldeias* retornou aldeia para uma nova oficina, ela se mostrou interessada em trabalhar com as câmaras e iniciou assim sua experiência.<sup>145</sup>

“Teko Haxy”, “ser imperfeita” traz a troca de videocartas entre uma cineasta mbya-guarani e uma artista não-indígena. É na imagem, e através dela, que se constrói a delicada relação entre as duas mulheres, revelando o conflito de mundos e a possibilidade (talvez) do encontro. Nas palavras de Patrícia, sobre alguns motivos que a levaram a usar as câmeras, trabalhar com audiovisual (estar junto com os meninos do coletivo), sendo mulher indígena, e além de trabalhar como professora na escola, a resposta é:

---

<sup>145</sup> Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=O93Tr2\\_-W8s](https://www.youtube.com/watch?v=O93Tr2_-W8s),  
<<https://www.youtube.com/watch?v=RCHqf27JuFg>>. Acesso em 19 de fev. 2019.

[...] primeiro, a minha pequena contribuição é acompanhar as lutas diárias das nossas lideranças indígenas; para provocar os espectadores, sejam indígenas ou não-indígenas, e também nos motivar, nos inspirar a produzir nossos próprios vídeos, documentários, entre outros; sermos autores das nossas próprias histórias, onde podemos falar sobre nossas vivências, experiências, problemas e que possamos trocar informações e visões sobre cultura indígena e identidade indígenas nos Brasil e no mundo. [...] mostrar que para os não indígenas que acreditam naquela velha história do índio “congelado” que nós aparecemos somente na História da época do Caminha e dos Jesuítas dizer que nós não ficamos congelados em 1500, que nós estamos em 2016 e precisamos urgentemente falar sobre nós indígenas atuais e dizer que nós não somos folclore como contam nos livros de História do Brasil. Para pensar e refletir sobre a nossa própria história. E assim, quebrar um pouco aquelas coisas ruins que a gente escuta por aí das pessoas ignorantes que falam com seus comentários ou críticas preconceituosas quando a questão é indígena.<sup>146</sup>

Ilustração 12: Cartaz do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro



Fonte: <https://www.facebook.com><sup>147</sup>

<sup>146</sup> PINHEIRO, Sophia. “Jaexá va’e jo hete re”: O corpo que enxergamos. Encarte do 6º Cine Kurumin, p. 86.

<sup>147</sup> Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1913934335361068/>>. Acesso em 19 de jan. 2019.

Os cineastas Guarani e também os de outras etnias tem produzido cada vez mais filmes nos últimos anos. Os filmes têm sido exibidos em mostras de cinema indígenas e festivais que contemplam a aliança entre cinema e antropologia, a exemplo do forumdoc BH – Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte, do Cine Kurumin – Festival de Cinema Indígena, da mostra de cinema indígena no Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, da Mostra Cinema Tela Indígena, exibições realizadas no âmbito acadêmico das universidades.

### 3 ANÁLISE DOS FILMES PRODUZIDOS PELOS CINEASTAS GUARANI

Forças políticas sempre afetaram as populações indígenas desde os primeiros contatos com os colonizadores. Por isso, será contextualizada a análise fílmica com os conhecimentos atuais sobre o campo político que afeta os Guarani. Buscar-se-á entender de que forma os fatores políticos externos à comunidade indígena afetam internamente a comunidade, compreendendo como eles reverberam na sua produção artística.

Uma investigação acadêmica dessa natureza requer um olhar transdisciplinar sobre o objeto de estudo. E assim, a análise fílmica dos documentários objeto desta pesquisa reclama estudos sobre a representação dos índios nestes documentários. Especificamente a produção videográfica dos índios Guarani demanda o estudo da produção audiovisual desse grupo, bem como das múltiplas linguagens envolvidas em sua produção, tais como: a oralidade, a corporalidade e a visualidade.

Serão analisadas, tal como propõe Nichols, todas as etapas que fazem parte do trabalho de investigação que deve embasar a interpretação fílmica: a construção do argumento, a pesquisa de fontes primárias e secundárias, a contextualização histórica da produção cinematográfica, a leitura de fontes.<sup>148</sup> Diversos aspectos serão observados, tais como: a análise de sequências, dos recursos do roteiro, da movimentação de câmera, da luz, da música etc. Inclusive, discutir-se sobre o jogo com o espectador. Os autores apresentam ferramentas utilizadas para analisar as diversas camadas de conteúdo que compõem os filmes. O suporte teórico que esses autores fornecem permite exercitar um olhar diferenciado e analítico do material audiovisual.

Os principais cineastas indígenas Guarani que participaram da produção dos documentários são: Patrícia Ferreira, nascida na aldeia de Tamanduá, na Argentina e desde 2010 na aldeia de *Koenju*, em São Miguel da Missões; Ariel Ortega, nascido na aldeia Tamanduá Vera Guaçu, cujo avô, Dionísio Duarte, foi cacique geral dos Guarani Mbya de Misiones, na Argentina; Germano Benites, filho de João Benites, da aldeia Tamanduá, na Argentina, onde nasceu, e vive atualmente na aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, e Jorge Mirinico, que nasceu em Misiones, na Argentina, é filho do cacique da aldeia, Lomba do Pinheiro, na região

---

<sup>148</sup> NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas, Indiana University Press. 2016, p. 255-271.

metropolitana de Porto Alegre.<sup>149</sup>

Como metodologia, foram feitas visitas às aldeias Guaraní do Espírito Santo e do Rio de Janeiro. Numa fase seguinte, continuou-se o trabalho de campo visitando uma família Guaraní em Misiones na Argentina a caminho da aldeia Tamanduá, na Argentina onde os cineastas-indígenas Ariel Ortega e Patrícia Ferreira nasceram. No entanto o mau tempo impediu que se prosseguisse viagem até aldeia. Devido a fortes chuvas não era possível atravessar um rio. Percebe-se, com o desenvolvimento da pesquisa, que, tanto as visitas à aldeia, quanto a análise dos filmes apontam sempre para o cerne da questão para o entendimento do “modo de ser guarani” que está ligado à visão da cosmologia Guaraní.

A ressalva quanto à possibilidade de realizar entrevistas com os Guaraní deve-se ao fato de que o próprio cineasta Guaraní, Ariel Ortega, nos seus relatos sobre as filmagens que realizou na aldeia Lomba do Pinheiro, em São Miguel das Missões, registrou as dificuldades que enfrentou mesmo sendo Guaraní, e relatou que as pessoas numa aldeia guarani são muito reservadas e muito desconfiadas. Ortega coloca que, na Argentina, “sempre vinham antropólogos, mas sempre faziam de uma forma que não era correta. Parece que obrigavam os Guaraní a falar. Então, nessa oficina eu percebi que podia fazer diferente, que éramos nós mesmos que estávamos fazendo”.<sup>150</sup>

No que tange à produção e financiamento, ambos os filmes analisados têm em comum o fato de serem feitos através de parcerias com Organizações Não Governamentais (ONGs) e com financiamento do Ministério da Cultura, o que já coloca em debate a questão da relação dos Guaraní com as políticas públicas da cultura no sentido de entender quais são as parcerias que os Guaranis realizaram com o intuito de produzir vídeos e como elas se desenvolveram.

Uma das oficinas do projeto *Vídeo nas Aldeias* foi realizada na aldeia de “Koenju”, na periferia de Porto Alegre. Dessa oficina, fizeram parte: Ariel Duarte Ortega (Kuaray Poti) e Patrícia Ferreira (Kerexu), que nasceram na aldeia “Tamanduá Vera Guaçu”, em Misiones, na Argentina. Ariel chegou ao Brasil em 2001, viveu primeiramente na aldeia de Salto do Jacuí e, a partir de 2007, fixou-se na aldeia “Koenju”, no município de São Miguel das Missões, as duas

---

<sup>149</sup> **Cineastas Indígenas Mbya-Guarani** - Vídeo nas Aldeias Programa Cultura Viva - MINC - encarte dos Filmes: “Duas Aldeias, uma caminhada” e “Bicicletas de Nhanderu”.

<sup>150</sup> Ibid.

aldeias situada no estado do Rio Grande do Sul. Patrícia Ferreira (Kerexu) vive na aldeia Koenju desde 2002 onde é professora.

Seguindo a proposta do Projeto *Vídeo nas Aldeias*, após a realização da oficina, colocando a câmera nas mãos, Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Germano Bennites e Jorge Morinico realizaram os filmes “Duas Aldeias, uma Caminhada” e “Bicicletas de Nhanderu”. Esses filmes foram realizados pelo *Vídeo na Aldeias* em parceria com as diversas organizações indígenas e também órgãos públicos, tais como: embaixada da Noruega, IPHAN e Projeto Cultura Viva, do Ministério da Cultura.

Como contraponto, foram analisados dois filmes mais recentes produzidos por cineastas independentes: *Ava Yvy Vera*, ou “A terra do Povo do Raio”, de Genito Gomes, e “Guardiões da Memória” de Alberto Alvares. Além disso, analisou-se o vídeo-instalação “A Imagem como Arma”, da cineasta mbya-guarani Patrícia Ferreira com a artista plástica Sophia Pinheiro.

O filme *Ava Yvy Vera*, doravante citado pela tradução “A Terra do Povo do Raio”, mostra a incursão de duas crianças na natureza na busca pela caça e seu aprendizado seguindo as crenças e tradições antigas. Esse filme foi vencedor do 6º Cine Kurumin Festival de Cinema Indígena na categoria média/longa metragem, realizado na cidade de Salvador, em 2017. Já o filme “*Guardiões da Memória*”, de Ricardo Alvares, foi dirigido pelo cineasta guarani Alberto Alvares foi realizado durante as oficinas de cinema em cinco aldeias do Rio de Janeiro.

Serão analisados os seguintes filmes, apresentados por suas respectivas fichas técnicas:

## Ficha Técnica 1: Filme “Duas aldeias, uma caminhada”

### **Duas Aldeias, Uma Caminhada – Mokoi Tekoá, Petei Jeguatá**

O documentário, produzido na aldeia Guarani-Mbya, acompanha através de três jovens guarani o dia-a-dia de duas comunidades unidas pela mesma história, do primeiro contato com os europeus até o intenso convívio com os brancos de hoje.

Sem matas para caçar e sem terras para plantar, os Mbya-Guarani dependem da venda do seu artesanato para sobreviver. Três jovens Guarani acompanham o dia-a-dia de duas comunidades unidas pela mesma história, do primeiro contato com os europeus até o intenso convívio com os brancos de hoje.<sup>151</sup>

Diretor: Jorge Ramos Morinico, Germano Beñites, Ariel Duarte Ortega

Edição: Ernesto Ignacio de Carvalho

Produção: Vídeo Nas Aldeias / Iphan

Duração: 63 min.

Ano: 2008

Região: Rio Grande do Sul

Línguas: Português, Guarani

Legendas: Português, Inglês, Francês, Espanhol

Cor: colorido

Som: estéreo

Formato de tela: 4/3

Apoio: Embaixada da Noruega, IPHAN, Cultura Viva, Ministério da Cultura

Prêmio: Melhor filme do Forumdoc, Belo Horizonte, 2008.

## Ficha Técnica 2 – Filme “Bicicletas de Nhanderu”

### **Bicicletas de Nhanderu**

O documentário Bicicletas de Nhanderu é uma imersão na espiritualidade e na cultura dos Mbya-Guarani da aldeia Koenju, em São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul. Bicicletas de Nhanderu narra a cultura indígena e mostra como a influência do “homem branco” ameaça a religiosidade desse povo que tem se deixado levar por hábitos como a bebedeira, festas e jogos que, segundo a crença da aldeia, fazem mal ao espírito.

A ideia de filmar o documentário surgiu durante conversas entre o diretor Ariel Ortega e o índio mais velho da aldeia. Durante as gravações, Ariel resolveu investir em dois meninos como personagens principais, e é em torno deles que o filme se desenvolve.<sup>152</sup>

Direção e fotografia: Patrícia Ferreira (Keretxu), Ariel Duarte Ortega

Fotografia: Jorge Ramos Morinico

Edição: Tiago Campos Torres

Produção: Vídeo Nas Aldeias

Duração: 48 minutos

Ano: 2011

Região: Rio Grande do Sul

Línguas: Guarani

Cor: colorido

Som: estéreo

Formato de tela: 4/3

Legendas: Espanhol, Francês, Inglês, Português

Apoio: Embaixada da Noruega, IPHAN, Cultura Viva, Ministério da Cultura

Prêmio: Cora Coralina – XIII FICA, Festival Internacional de Cinema Ambiental, Goiás, Brasil, 2011.

<sup>151</sup> Disponível em: <<https://agazetadoacre.com/duas-aldeias-uma-caminha-no-video-indio-brasil-vib/>>. Acesso em 15 de fev. 2019.

<sup>152</sup> Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/docespecial/episodio/bicicletas-de-nhanderu>>. Acesso em 15 de fev. 2019.

### Ficha técnica 3 – Filme “A terra do povo do raio”

#### **Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio**

Terra é lugar de conhecimento, de resistência e encanto. É lugar de reestabelecer a comunicação com os Nhanderu, de viver a vida de reza, roça, escola, família extensa, chicha, chima, terere, guahu, kotyhu. Para os Guarani Kaiowá no Mato Gossso do Sul retomar as terras tradicionais, tekohas, é retomar a possibilidade de viver o seu modo de ser, o seu *teko*. Realizado por um grupo de jovens e lideranças da tekoha Guaiviry coloca em relação a narrativa da luta que culminou na retomada do território onde vivem hoje e a afirmação cotidiana da vivência do *teko* no Guaiviry.<sup>153</sup>

Diretor: Genito Gomes, Jhonatan Gomes

Realização de imagens: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabrera, Jhonaton Gomes, Joilson Brites, Johnn Nara Gomes, Sarah Brites, Dulcídio Gomes e Edna Ximenez.

Imagens Adicionais: Fabio Costa Menezes e Guilherme Cury.

Tradução e Montagem: Genito Gomes, Jhonaton Gomes, Jhonn Nara Gomes, Rozicleia Almeida, Alessandra Giovanna, e Luisa Lanna.

Produção: Luciana de Oliveira, Luísa Lanna, Alessandra Giovanna

Duração: 51 minutos

Ano: 2016

Nara Gomes, Rozicleia Almeida, Alessandra Giovana, Luisa Lanana, Guilherme Cury.

Prêmio: Melhor documentário / best documentary – Cine Kurumin 2017; Melhor documentário / best documentary – cachoeiradoc 2017; Fórum.doc.bh 2016.

### Ficha técnica 4 – Filme “Guardiões da memória”

#### **Guardiões da Memória**

Este filme foi realizado durante as oficinas de cinema em cinco aldeias do estado do Rio de Janeiro pelo projeto de direitos humanos “Inventar com a Diferença”. O filme mostra como os mais velhos e lideranças fazem circular o conhecimento e a memória nos Tekoa, através de suas rezas, narrativa e belas palavras na casa de reza.<sup>154</sup>

Diretor: Alberto Alvares

Produção: Clarissa Nachery

Tradução: Alberto Alvares

Duração: 55 minutos

Ano: 2017

Legenda: Português

A análise dos filmes “Bicicletas de Nhanderu” e “Duas aldeias, uma caminhada” busca compreender, através das imagens, a cultura Guarani. Como vivem os Guarani, o que pensam do mundo fora da aldeia, no que acreditam e de que maneira essa narrativa vai se constituindo no filme? O que elegem como temas no filme o que pretendem com a produção do filme? Que imagem que querem transmitir para os telespectadores brancos. Existe uma performance?

<sup>153</sup> Disponível em: <<https://www.forumdoc.org.br/movie/ava-yvy-vera/>>. Acesso em 15 de fev. 2019.

<sup>154</sup> Disponível em: <<https://www.forumdoc.org.br/movie/guardioes-da-memoria/>>. Acesso em 15 de fev. 2019



Através da leitura do filme busca-se responder perguntas que vão surgindo durante análise do filme.

### 3.1 ANÁLISE FÍLMICA “DUAS ALDEIAS, UMA CAMINHADA”

#### ***“Mokoĩ Tekoá, Peteĩ Jeguatá” (2008)***

O filme começa mostrando a caminhada de uma índia adulta e duas crianças pela beira da estrada. O caminho que percorrem é em direção a aldeia onde será realizado um encontro entre os Guarani da aldeia e vindos de fora da aldeia. A câmera acompanha esses três personagens que caminham pela estrada que leva até a entrada da aldeia.

Ilustração 13 – Cena de chegada dos índios à aldeia



Fonte: Filme “Duas aldeias, uma caminhada” - Projeto *Vídeo nas Aldeias*

Na aldeia, a comunidade vai chegando aos poucos para o encontro. Cada um que chega, integra-se a uma dança em círculo que é conduzida por Francisco da Silva, vulgo Kuancito<sup>155</sup>. Ele fala repetidamente para os índios jovens que dançam em círculo: “Cuidado para não errarem a saudação!” E diz também: “Façam a saudação direitinho! Não errem!”. A dança é acompanhada pela música por dois instrumentos tradicionais na cultura Guarani: o violão (Mbkará) e o violino

---

<sup>155</sup> Kuancito “é um importante *Xondarovichá*, líder dos *Xondaro*, ou curadores. Ele media os rituais de chegada, *aguyejevete*, reside na área do Cantagalo, no município de Viamão próximo à Porto Alegre.” In: Encarte do DVD “Cineastas Indígenas - Mbya-Guarani”. “Duas aldeias, uma caminhada” e “Bicicletas de Nhanderu”, realização *Vídeo na Aldeias*, 2011.

(Ravê).<sup>156</sup> Além desses dois instrumentos, são também usados tradicionalmente pelos Guarani o Chocalho (“Mbaraká Mirĩ”), o Tambor (“Anguapú”) e a Taquara (“Takuapú”) de bater no chão. A dança e a música são muito importantes para os Guarani, como reforça a fala de um deles:

A música, a dança e o canto são importantes para o povo guarani para se manter através delas aprendemos muitas coisas e principalmente com o contato com a natureza, nos comunicamos com ela e tentamos ouvir o que ela quer nos dizer. Quando vamos ao mato e voltamos para a aldeia contamos através da música para os mais jovens o que os pássaros, rios, animais querem dizer.<sup>157</sup>

As imagens mostram como Kuancito, líder espiritual dos “Xondaro”<sup>158</sup> ou curadores, conduz a dança, exercendo o papel daquele que ensina aos mais jovens, ao explicar como saudar os parentes. Os que chegam formam uma fila para saudar os anfitriões, que por sua vez se posicionam lado a lado esperando para serem cumprimentados um por um pelos jovens que chegam.

Um encontro como esse envolvendo índios de diferentes aldeias é muito valorado pelos Mbya Guarani. A realização de encontros entre parentes de diversas aldeias se configura numa oportunidade para revê-los e juntos realizar rituais. É também um momento de troca e aprendizado com os mais velhos. Às vezes acontece que os membros de uma comunidade Guarani viajam para visitar outra aldeia para que possam participar da realização de rituais que não são mais na sua própria aldeia. Pode ser também uma oportunidade para firmar a importância da manutenção das tradições do povo guarani que são sempre passadas pelos mais velhos e/ou líderes espirituais que são os que conduzem os encontros e rituais. Ou ainda, a oportunidade de reaprender alguma prática ritual que tenha se perdido como o tempo. É uma ocasião para realizar por exemplo, o ritual do batismo, o ritual da colheita do milho. E pode também ser simplesmente uma visita aos parentes que vivem em outras aldeias.

---

<sup>156</sup> Além do violão e do violino são usados o chocalho (Maraká Miri). Disponível em: <<http://comin.org.br/static/arquivos-publicacao/semana-dos-povos-2009-canto-musica-e-danca-tradicionais-guarani-1282916719.pdf>>. Acesso em 03 de ago. 2018.

<sup>157</sup> Além do violão e do violino são usados o chocalho (Maraká Miri). Disponível em: <<http://comin.org.br/static/arquivos-publicacao/semana-dos-povos-2009-canto-musica-e-danca-tradicionais-guarani-1282916719.pdf>>. Acesso em 03 de ago. 2018.

<sup>158</sup> Conceito do pensamento Guarani que se refere à dança, a uma função e a um modo de se comportar. *Xondaro* também ajuda a se preparar para a vida adulta, a sobreviver na mata, salvar-se dos perigos. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/GML00009.pdf>>. Acesso em 03 de ago. 2018.

Ladeira ressalta que de acordo com os preceitos míticos da primeira narrativa “Yvy tenonde” é importante preservar o intercâmbio entre os grupos familiares mesmo que seja grande a distância entre as aldeias o mito revela: “Onde, onde meus filhos tiveram assento junto aos seus fogos, seus pensamentos devem estar voltados uns aos outros, em todos os lugares (Mbya tekoa)”.<sup>159</sup>

É compreensível que uma das pautas de reivindicação dos Guarani, durante a formulação do INRC, que foi realizado pelo IPHAN, era de incluir no projeto a realização de encontros nas diversas aldeias participantes do projeto. Assim, o interesse de encontrar os parentes distantes parece estar ligado não somente ao desejo de revê-los, mas se fundamenta também nos preceitos da cosmologia Guarani.

É importante destacar que, no Brasil, as aldeias Guarani estão espalhadas por um vasto território que vai desde as Missões Jesuíticas em São Miguel, no estado do Rio Grande do Sul, passando Mato Grosso do Sul, onde se encontram os Guarani Kaiowá, e se estende pela vasta região litorânea de Santa Catarina, São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo. Isso quer dizer que, para os Guarani, nem sempre é fácil rever seus parentes, que muitas vezes vivem numa aldeia distante.

Em uma das visitas à Aldeia Boa Esperança no Espírito Santo, em 2017, enquanto técnica do IPHAN, mantivemos uma conversa com uma anciã que contou emocionada que gostaria muito de viajar para encontrar uma de suas filhas que vive em Santa Catarina. Tanto a distância quanto os custos de uma viagem do Espírito Santo até Santa Catarina dificultavam o encontro da anciã com a filha, o que a entristecia bastante. Em virtude da procura pela “terra sem males”, os Guarani realizaram uma longa caminhada do sul do Brasil até o Espírito Santo, onde fundaram, na década de 60, uma nova aldeia: a aldeia de Boa Esperança.

Retornando ao filme, na medida em que os jovens se aproximam do local onde são esperados pelos parentes da aldeia, Kuancito vai orientando os jovens a cumprimentarem os presentes, perguntando a cada um: “Você acordou bem hoje?”. A pergunta é uma saudação e, ao mesmo tempo, uma demonstração de interesse pelo outro.

---

<sup>159</sup> Ladeira, Maria Inês. **O Caminhar sob a luz: Território Mbya a beira do oceano**. Editoria UNESP. São Paulo. 2007, p. 78.

#### Ilustração 14 – Cena de saudação na chegada da aldeia



Fonte: Filme “Duas aldeias, uma caminhada” - Projeto *Vídeo nas Aldeias*

Após os cumprimentos, Kuancito se dirige aos presentes para dizer: “É verdade que hoje estamos quase dominados pelos brancos. Mesmo assim não podemos esquecer nossa cultura”<sup>160</sup>. Ele coloca que, na verdade, são alguns brancos que dizem isso. O discurso de Kuancito é forte, pois reafirma a dominação exercida pelos brancos sobre os índios e, ao mesmo tempo, conclama os jovens a se conscientizarem dessa dominação, orientando-os a não abandonarem a própria cultura. Seria esse o caminho da resistência?

Passados alguns minutos do Encontro, quatro jovens se afastam do grupo reunido e adentram pela mata que circunda a aldeia para explorar a natureza. Um dos jovens, talvez o mais velho de todos e conhecedor da região, vai explicando aos demais o que encontram pelo caminho: uma toca de tatu, uma colmeia de abelhas sem abelhas, madeira boa para fazer os bichinhos de madeira para vender e etc.

O jovem que conduz a excursão faz uma comparação entre as abelhas e os guaranis. Ele diz que as abelhas abandonaram aquele lugar deixando a colmeia abandonada, porque alguma coisa as incomodava ali. E continua: “Os Guarani são assim”.<sup>161</sup> E acrescenta que os Mbya Guarani também são assim: mudam de lugar quando alguma coisa os incomoda.

---

<sup>160</sup> Fala de Kuancito no filme “Duas aldeias, uma caminhada”.

<sup>161</sup> Os Guarani fizeram uma longa caminhada do litoral sul do Brasil, até se fixarem no litoral do Espírito Santo onde fundaram a Aldeia Três Palmeiras, na década de 60, e vivem até hoje.

Ilustração 15: Cena de jovem Guarani com colmeia de abelha



Fonte: Filme “Duas aldeias, uma caminhada” - Projeto *Vídeo nas Aldeias*.

O povo Guarani tem uma sua história uma longa tradição de caminhadas em busca o que segundo sua cosmovisão de mundo seria em “terra sem males”<sup>162</sup> um lugar onde poderiam viver o seu modo de viver. Litaiff coloca que suas entrevistas em diversas aldeias Guarani mostraram que a justificativa dos Guarani para suas constantes viagens é visitar os parentes distantes e a ausência de um lugar bom para viver.<sup>163</sup>

Após andarem um pouco, os jovens chegam a uma espécie de mirante, onde se tem uma vista panorâmica dos arredores. De lá se vê uma aldeia, um vale e a cidade, situada depois do vale. O jovem guarani que guia o grupo diz que os índios vivem ali quase sem terra para cultivar. E que cultivam apenas pequenas roças e que vivem no meio dos brancos sufocados pelas cidades e que estas crescem cada vez mais se aproximando da aldeia. Este jovem acrescenta que para sobreviver os índios vendem bichinhos de madeira. Essa conversa mostra ao mesmo tempo a ameaça do crescimento das grandes cidades que transformam áreas de mata antes ocupadas pelos índios em áreas urbanas. Esta é uma ameaça comum a muitas aldeias.

Se, por um lado, os Guarani revelam uma filosofia de vida de respeito à natureza e aos animais e, portanto, de convivência harmoniosa entre o homem e natureza, o jovem mostra que os modos de viver dos brancos se constituem numa ameaça à natureza e também à sobrevivência dos índios.

---

<sup>162</sup> De acordo com Meliá, “terra sem males” para os Guarani, seria “a terra da liberdade de todos os homens”. Disponível em:

<[http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=3258&secao=3](http://www.ihuonline.unisinos.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3258&secao=3)>. Acesso em 03 de dez. 2018.

<sup>163</sup> LITAIFF, Aldo. **As Divinas Palavras**: identidade étnica dos Guarani-Mbya. editora da UFSC. 1996, Florianópolis, p. 51.

Um dos jovens caça um passarinho com um bodoque. Ali mesmo na floresta eles depenam o passarinho, mesmo sem ter uma faca, e depois fazem fogo, assam e comem juntos a caça. Fazem exatamente como faziam os mais antigos. Enquanto repartem entre si a caça e a comem, comentam que seus antepassados também preparavam a caça daquele jeito: assando a caça sem tirar as vísceras. Complementam com a ressalva de que, antigamente, as caças eram bem maiores. A cena mostra os jovens orgulhosos por estarem caçando como seus antepassados, seguindo, portanto, a tradição indígena, de se nutrir do que a mata oferece.

Ilustração 16: Cena de jovens Guarani caçando



Fonte: Filme “Duas aldeias, uma caminhada” – Projeto *Vídeo nas Aldeias*

A excursão pela mata segue e um dos jovens comenta que ali tem madeira boa para fazer bichinhos de madeira. Porém, ele comenta que, ali onde estão, a mata não pertence aos índios, mas sim aos brancos. Ele diz que os brancos estão derrubando a mata para plantar eucalipto, mas que os índios não fariam isso, demonstrando consciência ecológica. Numa cena, o jovem Guarani, guia do grupo, arranca do solo algumas mudas de eucaliptos. Enquanto ele mostra a plantação de eucaliptos dos brancos, comenta que o plantio de eucalipto aniquila a mata natural.

A fala do jovem Guarani salienta a diferença entre a maneira que o homem branco e o índio se relacionam com a natureza. Enquanto a cultura indígena está ligada à subsistência no sentido que os índios só extraem da natureza o que realmente necessitam para viver, a cultura do homem branco está ligada à racionalidade do lucro. O jovem índio que adentra pela mata como os demais jovens dá aos seus companheiros uma aula prática de respeito à natureza e, ao mesmo

tempo, mostra a triste realidade dos indígenas dessa aldeia que roubam madeira da mata vizinha dos brancos para sobreviver.

Diante da escassez de matas e da impossibilidade de conseguir na mata o alimento de que precisam, a alternativa encontrada pelas comunidades Guarani para sobreviver é através da produção de diversos objetos que põem à venda, entre os quais: bichinhos de madeira, cestos, colares, pulseiras e brincos. Esta é uma das facetas da dura e triste realidade dos Guarani que o filme revela.

As cenas do filme se desenvolvem no sentido de mostrar uma questão importante: A situação das aldeias Guarani com a falta de terras demarcadas, como é o caso da Aldeia da Lomba do Pinheiro, que possui somente dez quilômetros de terra, o que se constitui numa área irrisória em se tratando de área indígena.

O problema da falta de terras é para o povo Guarani é um problema antigo. Destaca-se o caso dos Guarani Kaiowá, no Mato Grosso do Sul, onde sucessivos projetos econômicos, inclusive governamentais, foram implantados, desconsiderando a existência de terras indígenas na região. Esse processo foi extremamente predatório, pois retirou dos Guarani o que eles têm de mais precioso: suas terras com suas matas e seus rios. Esse todo constitui o universo Guarani, sem o qual não podem ser e existir. Sem esse universo, os Guarani não conseguem reproduzir o seu modo de viver tradicional.

A falta de terras é recorrente nas aldeias indígenas em todo o Brasil, provocada principalmente pela falta da demarcação de áreas indígenas. O caso da aldeia Guarani da Lomba do Pinheiro é extremo porque a aldeia está muito próxima a um centro urbano que, com seu crescimento, vem engolindo as matas no entorno da aldeia. O processo de demarcação das terras indígenas no Brasil explica a situação em que se encontram as comunidades indígenas hoje e é bandeira de luta dos povos indígenas.

A demarcação de das terras indígenas é um processo administrativo que visa identificar e demarcar os limites das terras indígenas cujo direito que lhes é garantido pelo chamado direito originário pelo fato de aqui habitarem antes da formação do estado nacional. O processo de demarcação de terras indígenas fica a cargo da FUNAI, nos termos do Decreto nº 1775/96.

Esse processo envolve várias etapas, quais sejam: a estudos de identificação de delimitação a cargo da FUNAI, contraditório administrativo de estado e municípios que possuam interesse na área demarcada, declaração dos limites da terra indígena pelo Ministro da Justiça, demarcação física da terra indígena pela FUNAI, levantamento fundiário, de avaliações e benfeitorias por não índios para posterior indenização, homologação pelo Presidente da República através de decreto, retirada dos não índios das terras demarcadas a cargo da FUNAI, registro da terra na Secretaria e Patrimônio da União a cargo da FUNAI, interdição de áreas para a proteção de povos indígenas isolados a cargo da FUNAI.

O filme dá exemplo da dramática situação de muitas comunidades indígenas, cujo processo de demarcação de terras se arrasta durante anos sem nenhuma definição. Essa situação foi denunciada pelo Conselho Indigenista Missionário (CIMI), na reunião do Conselho de Direitos Humanos da Organização da Nações Unidas (ONU). O CIMI criticou nessa reunião a paralisação dos processos de demarcação de terras indígenas no Brasil e o desmonte da FUNAI, órgão criado pelo próprio Governo brasileiro para cuidar dos interesses dos índios, aliás, contradizendo o representante do Governo brasileiro de então, que afirmou que o Brasil já teria demarcado terras indígenas que equivalem às áreas da França, da Alemanha, da Bélgica, de Luxemburgo e da Holanda juntos.<sup>164</sup>

A representação do Brasil na ONU afirmou no Encontro realizado em junho de 2018 que o Brasil continua o processo de demarcação das terras indígenas. No entanto, sabe-se que os processos de demarcação de terras indígenas no Brasil continuam parados. Ou seja, o filme expõe dois problemas das aldeias Guarani: falta de espaço para o roçado, a falta de mata para a coleta de frutos e para a caça, sobretudo para a coleta da madeira apropriada para a confecção dos bichinhos de madeira e da taquara para a arte cestuária.

Continuando a sequência do filme, os jovens voltam para aldeia trazendo o tronco de uma árvore, cuja madeira é própria para fazer os bichinhos de madeira. Os guaranis são muito hábeis no trabalho com a madeira e com a cestuária. Os bichinhos de madeira são vendidos geralmente nas cidades onde é possível fazê-lo. Nos locais turísticos, é permitida a venda da arte indígena,

---

<sup>164</sup> Disponível em: <https://cimi.org.br/2018/06/desmonte-da-politica-indigenista-e-militarizacao-de-abrigos-para-indigenas-migrantes-sao-denunciados-na-onu/> O CIMI – Conselho Indigenista Missionário - que tem representação no Conselho da ONU. Acesso em 10/01/2018.



mas infelizmente também se faz necessário vender em um lugar estruturado, já que estes vendem, por exemplo nas feiras de artesanato sem ter ao menos uma barraca para expor seus produtos. Enquanto demais comerciantes vendem nas barracas, os índios vendem sentados no chão das calçadas.

O roteiro do filme não foi preparado previamente. Assim, as coisas iam sendo definidas dentro da aldeia a partir da dinâmica que ocorria ali entre os atores. Como mostra, por exemplo, uma conversa que aparece no filme, entre Ariel Ortega, cineasta indígena, que participa das filmagens de “Duas Aldeias uma Caminhada” e José Cirilo Morinico, cacique da Aldeia Anhetengúá na Lomba do Pinheiro e cacique geral dos Mbya-Guarani no Rio Grande do Sul.

O intuito de Ariel é definir com os atores os rumos do filme. Ele conversa com Morinico sobre o que deve aparecer no filme. Este responde que acha que deveriam mostrar no filme como os Guarani vivem, “mostrar a verdade”. Significa que deveriam mostrar a realidade nua e crua, o que significa mostrar as dificuldades de sobrevivência e o preconceito que sofrem. E de fato, o filme se desenvolve mostrando como os Guarani vivem, evidenciando a relação dos Guarani com a mata, com os bichos e também como vão para a cidade quando vão fazer compras, por exemplo. Como o próprio Ariel comenta no filme, primeiro algumas cenas são gravadas e depois se decide quais personagens terão seguimento no filme, pois, como ele coloca: “O filme precisa ter um final”.

Em um episódio, duas crianças ganham dinheiro de um adulto e saem. Por isso, a câmera segue as duas crianças pequenas para ver o final da história, ou seja, para descobrir o que as crianças vão fazer com o dinheiro. Elas vão comprar geladinho (espécie de picolé feito no saquinho plástico) do outro lado da estrada e voltam para aldeia para chupá-los.

Dessa maneira, o filme mostra uma série de pequenas histórias independentes que se desenrolam espontaneamente durante as filmagens de “Duas Aldeias e Uma Caminhada”, no qual jovens guaranis mostram o cotidiano de duas aldeias guaranis: A aldeia Lomba do Pinheiro, próximo à cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e a aldeia Alvorecer, “Tekoá Koenju”, no município de São Miguel da Missões, no mesmo Estado.

Primeiramente, a chegada dos parentes à aldeia e a lição de Kuancito sobre como se comportar quando encontrar os parentes, como dançar em círculo, uma explanação sobre a situação atual

do povo guarani e sua recomendação aos jovens para não abandonarem sua cultura. Essa pequena história mostra o papel do líder religioso e a relação com os jovens, além de mostrar também como este é respeitado e como transmite seus ensinamentos para os mais jovens.

A segunda história, em um trecho mostra uma pequena excursão dos jovens guaranis pelas matas situadas nos limites das aldeias e as conversas entre eles durante a caminhada pela mata, quando falam sobre o modo de viver Guarani, revelando informações preciosas sobre a filosofia de vida deste povo, que inclui o respeito a natureza. O modo de viver do povo Guarani já é, por si só, uma maneira de proteger a natureza. Os guaranis só extraem da mata o que é absolutamente necessário para viver, deixando-a sempre preservada.

No início do filme, Ariel conversa com Morinico, denunciando os brancos pela atual situação em que vivem os Guarani. Ela acha que no filme se deveria falar e mostrar a verdade: mostrar aos brancos como vivem os Guarani. Isso significa, por exemplo, não deixar de incluir cenas fortes, como a de uma menina Guarani sentada no chão da calçada, pedindo esmolas no centro de Porto Alegre. Outro ponto destacado por Ariel é que o filme vai poder ser visto por todos os Guarani. Ou seja, as aldeias Guarani espalhadas por diversos estados brasileiros e até outros países, como a Argentina, poderão assistir ao filme.

Ilustração 17: Cena em que Ariel conversa com um personagem



Fonte: Filme “Duas aldeias, uma caminhada” - Projeto *Vídeo nas Aldeias*

As pequenas histórias têm em comum a intenção de mostrar a realidade do cotidiano dos guaranis, como de fato vivem, sem esconder as dificuldades, nem as privações e nem mesmo o preconceito que sofrem dos brancos. Além disso, o filme mostra como é praticamente

impossível para o povo Guarani viver segundo suas tradições: caçando na mata e plantando as pequenas roças. Hoje esse modo de viver não é mais possível, porque as aldeias se encontram cercadas pelas cidades, que se expandem em direção às aldeias, engolindo as terras que os guaranis tanto necessitam para viver.

Observa-se aqui como os ensinamentos das tradições do povo Guarani são transmitidos nas atividades cotidianas de caça, de dança e também nas falas dos mais velhos. Há sempre um ensinamento e uma filosofia que vai sendo transmitida através das conversas que são mantidas durante as atividades.

A língua Guarani é um importante veículo de transmissão através das gerações da cultura Guarani ao mesmo tempo que se constitui num importante elemento da etnicidade dos Guarani. Eles foram um dos povos que conseguiram preservar sua língua apesar de todas as perseguições que sofreram do homem branco.

A palavra também é muito importante para eles porque consideram que as palavras têm poder. E o Deus se comunica com eles através da palavra. A filmagem na Aldeia “Tekoá Koenju” começa com o amanhecer. Karaí Mirim (Mariano Aguirre) levanta-se e sai imediatamente para a mata vizinha à aldeia para controlar as armadilhas que havia deixado prontas. Diz que, antigamente, a cada três dias, ia verificá-las e sempre tinha tatu. Lamenta-se dizendo que os tatus não caíram na armadilha porque já não existem mais e que, quando tinha mata, a cada três dias tinha tatu na armadilha. Diz que o jeito é fazer cesta de bambu para vender. Enquanto isso, na aldeia, duas mulheres fazem cesta de taquara.

As filmagens acompanham a ida de alguns índios Guarani à cidade de São Miguel das Missões, onde, junto às ruínas de São Miguel, vendem bichinhos de madeira, arco e flecha e cestaria. Os turistas que visitam o local fazem muitas perguntas aos índios, por exemplo, se eles ainda caçam e se o artesanato é feito com penas verdadeiras. E alguns deles chegam a comentar que acham os índios sujos e que não gostam que os índios cobrem para tirar fotos. Essa reação equivocada revela a ignorância dos turistas sobre a história do Brasil, sobre a exploração dos índios pelos colonizadores desde o início e também sobre a situação atual dos índios expulsos de suas terras, à espera da demarcação de terras pelo Governo federal, processos que se desenvolvem numa velocidade muito aquém daquela que a situação requer.

Kuancito fala da falta da mata. E coloca que, sem a mata, Deus não pode ajudar. Ele explica que, para caçar o javali, o índio tem que meditar e pedir a Deus permissão para que o javali caia na armadilha. O comentário de Kuancito mostra o quanto é importante a espiritualidade na vida do povo Guarani e, também, a existência de matas onde possam caçar e viver em harmonia com a natureza. O que realmente querem é ter o direito de viver o “tekoa”, “modo de ser do povo Guarani”.

### 3.2 FILME “BICICLETAS DE NHANDERU”

O filme “Bicicletas de Nhanderu” foi produzido na aldeia Koenju, em São Miguel da Missões, no Rio Grande do Sul, em 2011, por cineastas Guarani, em parceria com o projeto *Vídeo nas Aldeias*, durante a realização de duas oficinas de vídeo na aldeia “Koenju” e aborda, através do diálogo como os personagens, o tema da espiritualidade Guarani.

“Bicicletas de Nhanderu” foi dirigido pelo cineasta guarani Ariel Ortega, com a colaboração do Coletivo Mbya Guarani de Cinema, através de seus membros: Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Alexandre Ferreira, Germano Benites, Jorge Morinico, Cirilo Vilhalba e Léo Ortega, responsáveis pela produção de imagens. Da equipe do projeto *Vídeo na Aldeias*, participaram: Tiago Campos Tôrres, Ernesto Ignácio de Carvalho, Vincent Carelli, Tatiana Almeida e Ana Carvalho. O filme contou com a participação especial de Pauliciana Ramires Benites (Tataxi)<sup>165</sup>, da aldeia “Koenju”, que veio a falecer um mês após o término das filmagens. Participaram também do filme Alex e Mateus, de 11 e de 9 anos respectivamente, meninos da Aldeia “Anhetenguá”, que aparecem no filme nos papéis de Palermo e Neneco.

O filme começa mostrando as imagens de um céu carregado, no qual um raio anuncia uma tempestade. Essa cena introduz informações sobre o mundo mítico dos Guarani. Na sequência, Solano, líder espiritual da aldeia “Koenju”, aparece em primeiro plano observando a tempestade e comentando que ela não é somente ruim, mas que também ajuda. Ele diz que somente Nhanderu pode ver e determinar as coisas.

---

<sup>165</sup> Pauliciana Ramires Benites “Nasceu em janeiro de 1947 na região de Kunhã Piru (3 Arroios) em Missiona, na Argentina. Morou também na Aldeia Ywypytã, próxima a Kunhã Piru, vindo para São Miguel das Missões em 2002”. Encarte do DVD Cineastas Indígenas Mbya-Guarani.

Dessa forma, o filme introduz de início a temática do mundo mítico dos Guarani, tema que será recorrente em vários diálogos do filme, oportunamente comentados. A cena continua com Ariel entrevistando Solano (Karaí Tataendy), perguntando-lhe se ele vê e ouve os espíritos. Solano responde que esse é um assunto muito complexo e que, na verdade, ele não vê e nem ouve Nhanderu, mas que é como se Nhanderu falasse através dele. E acrescenta: “Somos a bicicleta de Nhanderu”. Solano diz que é muito importante crer em Nhanderu pois só assim ele protege e não deixa nada de mal atingir os seus. E complementa: “Não são apenas os outros que nos fazem mal, mas muitos espíritos”.

A resposta de Solano é uma metáfora que intitula o filme, “Bicicletas de Nhanderu”, que se refere à relação dos Guarani com o Deus que chamam de Nhanderu. Mas poderíamos indagar por que Nhanderu precisa de bicicleta. A bicicleta que conhecemos é um veículo que serve para transportar gente. Mas, como afirma Solano, o índio é a bicicleta de Nhanderu e, como ele disse, eles falam as palavras dos deuses. Assim sendo, seriam então eles, os Guarani, o veículo para transmitir as mensagens de Nhanderu para as pessoas.

Menezes propõe o conceito de “representificação” para entender a relação entre cinema, real e espectador. A sua proposta é no sentido de se analisar relações que se dão além do filme em si. Desta forma, a representificação significa resgatar a relação entre filme e espectador, mas também outras relações que ocorrem em torno da produção do filme e de sua apresentação. Ou seja, o sentido dos filmes não está neles próprios, mas na representificação e no “acontecimento” único em que se constituem.

Menezes explica: “Todo filme é uma ficção, não por ser uma criação da imaginação, não por ser uma invenção, mas por ser um ‘fictio’ que além de significar invenção, significa também ato de modelar, formar, criar”. O autor considera que as chamadas ‘Fictiones’ possuem relações diferenciais com o real ou realidade e que “os filmes documentários, sociológicos e etnográficos dizem mais sobre ‘as formas de se construir o mundo’ do que sobre este mundo propriamente dito”.<sup>166</sup>

Em vários momentos do vídeo, o diretor aparece em cena conversando com personagens do filme, perguntando-lhes sobre o que abordar no filme e dialogando com eles sobre o conteúdo

---

<sup>166</sup> MENEZES, Paulo. **O Cinema Documental com a Representificação**: Verdades e mentiras nas relações (im)possíveis entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento. p. 45.

do filme. Com isso, são mostrados os bastidores das gravações, em algumas cenas. Revela-se, por exemplo, como o filme foi sendo construído ao longo das oficinas de cinema promovidas pelo *Vídeo nas Aldeias*. São mostradas reuniões com a comunidade da aldeia, já se antecipando a reação da comunidade indígena local ao filme. E mostra também que se preocuparam em ver a reação antes da edição do filme, de maneira que as cenas dos bastidores da produção do filme também fazem parte do filme.

Ilustração 18 – Cena de Ariel entrevistando Kuancito



Fonte: Filme “Duas aldeias, uma caminhada” – Projeto *Vídeo nas Aldeias*

Tudo acontece ao mesmo tempo: o processo de criação do roteiro do filme e as filmagens, o que mostra que não havia um roteiro previamente definido, pois este vai se estruturando a partir dos diálogos de Ariel com os participantes da comunidade da aldeia. Ressalta-se também o que salienta o próprio Ariel sobre a movimentação espontânea da câmera, quando é necessário que ela siga alguns personagens, a exemplo de quando os meninos Neneco e Palermo vão caminhando pela mata até o momento que atravessam uma cerca de arame farpado que separa a aldeia indígena das terras dos fazendeiros vizinhos. O diálogo espontâneo entre os dois meninos mostra o conflito vivenciado pela comunidade indígena pela falta de terra e também torna visível esse conflito pelo fato, inclusive, de os meninos terem que correr da perseguição de fazendeiros que atiravam contra eles. Nas cenas seguintes, um dos meninos “mostra o medo” e a sua revolta com essa situação.

Ilustração 19 – Cena em que Palermo e Neneco ultrapassam a cerca limite da aldeia



Fonte: Filme “Bicicletas de Nhanderu” – Projeto *Vídeo nas Aldeias*

Ariel Ortega diz que “a história tem que ter um fim” e que, por isso, quando um personagem inicia uma ação, a câmera o segue para ver o que vai acontecer. Aqui, ele se refere à cena do filme “Duas aldeias, uma caminhada” na qual duas meninas que ganham um dinheirinho de um dos mais velhos saem para fora a aldeia. Naquele momento, ele fica curioso para ver onde elas foram e o que vão fazer com o dinheiro: foram comprar “geladinho”. Ariel coloca que esse é um exemplo de ação que a câmera não poderia deixar de seguir para, ao final, descobrir o desfecho daquele ato.

Ilustração 20 – Cena de meninas saindo da aldeia para comprar “geladinho”



Fonte: Filme “Duas aldeias, uma caminhada” - Projeto *Vídeo nas Aldeias*

Ilustração 21 – Cena de menina com o “geladinho”



Fonte: Filme “Duas aldeias, uma caminhada” - Projeto *Vídeo nas Aldeias*

Um aspecto bem destacado por André Brasil<sup>167</sup> é a transformação do diretor em personagem: em muitos momentos, os diretores deixam a câmera de lado e atuam no filme dialogando com seus personagens. Esse é um fato interessante que mostra uma vontade de participar da construção dos filmes em todos os momentos e deixar isso à mostra, na medida em que a pesquisa para o roteiro é feita diante das câmeras, pois não havia roteiro prévio, tudo é feito diante das câmeras.

Ambos os filmes analisados têm a característica do papel duplo do diretor que é, ao mesmo tempo, diretor e personagem. Assim, um filme da direção e dos bastidores interpelando o enredo do filme em vários momentos. Por exemplo, quando Ariel, cineasta indígena, dialoga com seus personagens buscando responder suas inquietações de como deveria conduzir o desenrolar do filme. Ou seja, os filmes mostram como o diretor faz cinema, na medida em que vai construindo conjuntamente com seus personagens o roteiro a ser realizado. Nesse sentido, estabelece-se uma quase cumplicidade entre o diretor e o espectador que pode ver momentos decisivos dos bastidores do filme.

Outro aspecto relevante nos filmes analisados é a decisão de fazer o filme com a participação da comunidade da aldeia, visando obter a aprovação da comunidade em relação ao que estava sendo filmado. Ariel Ortega revela, em entrevista concedida na época das filmagens, que os

---

<sup>167</sup> BRASIL, André. Disponível em: <<http://www.fafich.ufmg.br/devires/index.php/Devires/article/view/213/82>>. Acesso em 03 de dez. 2018.



primeiros passos para a realização do filme foram difíceis. Ele conta que há um compromisso em mostrar a realidade da aldeia, a verdade sem máscaras. E, segundo ele, isso só é possível se os próprios índios forem ao mesmo tempo os protagonistas e os produtores do filme. Quer dizer, os índios cineastas e a comunidade indígena que participa dos filmes trazem para si o papel de antropólogos e cineastas de suas aldeias.

Tanto no filme “Duas aldeias, uma caminhada” quanto no filme “Bicicletas de Nhanduru” percebe em comum a maneira de produção do filme em que o diretor aparece em cena discutindo com os personagens sobre como deveria ser feito o filme. É um filme dentro de outro filme, uma espécie de matalinguagem, em que o filme é discutido e concebido pelos membros da comunidade indígena que participaram das filmagens.

Os filmes vão se configurando na medida em que as cenas se sucedem. Em princípio são roteiros abertos que vão sendo definidos pelos próprios personagens. Percebe-se a preocupação do diretor em pedir a opinião de liderança. No caso do filme “Duas aldeias, uma caminhada”, Ariel Ortega conversa longamente com José Cirilo Morinico (Karaí Tataendy), cacique da aldeia “Anhetengá” e cacique geral dos Mbya-Guarani no Rio Grande do Sul. A maneira com que Ariel se aproxima dos mais velhos e das lideranças da aldeia e como conduz as entrevistas é respeitando a experiência e sabedoria dos mais velhos, seguindo os ensinamentos que quando crianças os Guarani recebem da família.

Morinico diz que o filme deveria mostrar a realidade do povo da aldeia e que se a realidade deles é assim e se eles são chamados de porcos pelos brancos é porque tem que viver com o que lhes é permitido ter pelos brancos. Com essa conversa, fica claro que o cacique deu sua autorização para que não se escondam as fragilidades da vida dos Guarani e que ele acha que assim os brancos poderão entender. A preocupação de Morinico de ser entendido pelos brancos faz sentido se considerados os estereótipos em relação aos Guarani, bem como em relação às demais etnias. Uma das opiniões recorrentes sobre os índios é a ideia de que eles não precisam de tantas terras, pois, afinal, não cultivam toda a terra que possuem.

Isso mostra que a lógica da exploração e do lucro entre os brancos nada tem a ver com o pensamento indígena que está atrelado a um respeito à natureza e aos seres que nela habitam e também um sentido profundo de preservar e viver em harmonia com a natureza. Há, portanto, um pensamento extremamente conflitante com a lógica da exploração da natureza e da extração

de suas riquezas até a exaustão praticada pelo homem branco. Para os Guarani, não é possível viver em harmonia com a natureza se ela não é preservada.

Segundo Ladeira, a ecologia Guarani e sua relação merece um estudo mais detalhado, pois a vivência com o meio ambiente é determinada por regras muito bem definidas, que vão compor o espaço social, político-religioso e econômico que torna o lugar possível para realização do “modo de ser guarani”.<sup>168</sup>

### **3.2.1 Características comuns em “Duas aldeias, uma caminhada” e “Bicicletas de Nhanderu”**

O Projeto *Vídeo nas Aldeias* foi desenvolvido nas aldeias guarani de Lomba do Pinheiro, na periferia de Porto Alegre e na Aldeia Koenju em São Miguel da Missões, através de oficinas de formação de cineastas indígenas. Uma dessas oficinas foi realizada na aldeia de Koenju. Dessa oficina tomaram parte: Daniel Duarte Ortega (Kuaray Poti) e Patrícia Ferreira (Kerexu), os dois nasceram na aldeia Tamanduá Vera Guaçu em Misiones na Argentina. Ariel chegou ao Brasil em 2001, viveu primeiramente na aldeia de Salto do Jacuí e a partir de 2007 se fixou na aldeia Koenju, ambas situadas no estado do Rio Grande do Sul. Patrícia Ferreira (Kerexu) vive na aldeia Koenju desde 2002, onde é professora.

Seguindo a proposta do projeto *Vídeo nas Aldeias*, após a realização da oficina, as câmeras de filmar são colocadas nas mãos dos jovens cineastas indígenas, dentre os quais Ariel Ortega, Patrícia Ferreira, Germano Bennites e Jorge Morinico realizadores dos filmes “Duas Aldeias e uma Caminhada” e “Bicicletas de Nhanderu”.

Os dois filmes têm uma característica comum: a utilização por parte da direção do filme do duplo papel do diretor, que aparece no filme como diretor e como personagem ao mesmo tempo. Assim, temos um filme que é o filme e o outro é como se fosse um “making off” do filme, interpelando-o em vários momentos, quando o diretor dialoga com seus personagens buscando responder perguntas sobre como deveria ser feito o desenvolvimento do filme. Ou seja, nesse documentário, o diretor mostra parte do seu fazer cinema, construindo conjuntamente com os

---

<sup>168</sup> LADEIRA, Maria Inês. **O caminhar sob a luz: território mbya à beira do oceano**. São Paulo: Editora UNESP, 2007. p. 154.

personagens o roteiro a ser realizado. Nesse sentido, estabelece-se uma cumplicidade entre o diretor e o espectador na medida em que este pode “espionar” cenas dos bastidores do filme.

Além disso, a direção deixa bem claro o seu compromisso em mostrar a verdade. Segundo eles, isso só é possível se os próprios índios são ao mesmo tempo produtores e protagonistas do filme. Em outras palavras, os cineastas e as comunidades indígenas que participam dos filmes fazem o papel de antropólogos.

Os filmes vão se configurando na medida em que as cenas se sucedem. Em princípio são roteiros abertos que vão sendo definidos pelos próprios personagens. Percebe-se a preocupação do diretor em pedir a opinião de liderança no caso do filme “Duas aldeias, uma caminhada”: Ariel Ortega conversa longamente com José Cirilo Morinico (Karaí Tataendy), cacique da aldeia Anhetengá e cacique geral dos Mbya-Guarani no Rio Grande do Sul.

Um dos aspectos destacados por André Brasil, em sua análise sobre o filme “Bicicletas de Nhnaderú”, foi o questionamento sobre qual espectador esse filme pretende atingir. De acordo com Mary Aufderheide, do projeto *Vídeo nas Aldeias*, os filmes produzidos no projeto são para os outros povos indígenas, como uma forma de comunicação entre si, e, ao mesmo tempo, para os outros não índios: “Concebido justamente para criar um público onde antes não havia”.<sup>169</sup>

André Brasil acredita que as cenas se tornam mais complexas se pensarmos que o filme tem autoria partilhada entre brancos e índios, utilizando-se “de técnicas, tecnologia e a poética proveniente da tradição visual ocidental”. “No entanto, não deixa de ser cinema indígena”, complementa.<sup>170</sup>

Dessa maneira, coloca André Brasil, os índios passam a praticar o que a antróploga Manuela Carneira denominou de “antropologia reversa”, na qual os índios se utilizam da noção antropológica de cultura. Corroborando com o que coloca Brasil, os cineastas indígenas Ariel Ortega e Alberto Alvares declaram sobre o desconforto de ver os pesquisadores fazerem a pesquisa nas aldeias de um modo que não consideram certo. Sobre tudo no que diz respeito ao fato de os pesquisadores não saberem respeitar o tempo das pessoas da aldeia, como coloca

---

<sup>169</sup> AUFDERHEIDE, 2001.

<sup>170</sup> BRASIL, André. **Bicicletas de Nahnderu**: lascas do extracampo. p.101.

Alberto Alvares, ou como coloca Ariel Ortega, ao dizer que a parecia com os pesquisadores obrigava os Guarani a falar.

Além disso outro aspecto complicado da relação entre os Guarani e os pesquisadores é o fato de muitos pesquisadores utilizarem como fonte de pesquisa o conhecimento das comunidades Guarani para desenvolverem suas pesquisas e depois nunca mais darem um retorno à comunidade, seja para dizer como usaram os conhecimentos que ali aprenderam, seja para dar um retorno e devolver de alguma forma o trabalho à comunidade em que foi feita a pesquisa.

Esse são alguns fatores que sem dúvida foram incentivadores para que os Guarani tomassem eles mesmos as rédeas da situação, desenvolvendo de forma cada vez mais intensa a sua própria antropologia. Sobre isso, André Brasil coloca que: “De fato, o cinema indígena, cada filme a sua maneira torna-se exemplar daquilo que Manoela Carneiro da Cunha chamou de ‘cultura entre aspas’”.<sup>171</sup>

Para Brasil, mesmo sendo produções partilhadas entre índios e brancos, os filmes não deixam de ser indígenas pois, diz ele, conforme Caixeta de Queiroz argumenta porque os “filmes indígenas, marcados ontologicamente por um *pensamento selvagem*, já que depositam ‘nos corpos um lugar central para a constituição de sua sociabilidade’”.<sup>172</sup>

Outro aspecto analisado por Andre Brasil, no filme “Bicicletas de Nahnderu”, foi a crítica exercida aos brancos. No momento em que Ariel entrevista um turista em Missões, expõe suas críticas e preconceitos com relação aos índios Guarani. Segundo Brasil, nesse momento, há uma inversão de papéis na medida em que o índio enquadra o branco no seu defeito, externado por ele mesmo. O autor identifica nessa cena a questão da *reversibilidade* no sentido que coloca Roy Wagner na medida em que se torna uma reflexão sobre os conceitos dos brancos com relação aos índios.<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> BRASIL, André. **Bicicletas de Nahnderu**: lascas do extracampo. p. 102.

<sup>172</sup> Ibid, p. 101.

<sup>173</sup> Ibid, p. 103.

Ilustração 22 - Entrevista com Cirilo Morinico, cacique da aldeia da Anhentenguá.



Fonte: Filme “Duas aldeias, uma caminhada” - Projeto *Vídeo nas Aldeias*

### 3.3 OUTRAS PRODUÇÕES FÍLMICAS GUARANI

#### 3.3.1 Filme “A terra do povo do raio”

Ilustração 23 – Cartaz de divulgação dos filmes “A terra do povo do Raio” e “Ava Marangatu”



Fonte: Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD)

O cineasta Guaraní Kaiowá Genito Gomes apresentou dois filmes no 6º Cine Kurumin – Festival de Cinema Indígena, realizado em Salvador, em julho de 2017: O filme “Ava Marangatu” (14min) e o documentário “Ava Yvy Vera” – “A terra do povo do raio” (51min).

Os dois filmes são documentários importantes por retratarem a violência moral e física vivida pelo povo Kaiowá na luta pela retomada de sua “Tekoha Guaiviry”.

A retomada da aldeia “Guaiviry” ocorreu em 2011, quando Nísio Gomes, cacique e liderança dos Guarani Kaiowá, foi brutalmente assassinado numa ação em que 40 pistoleiros encapuzados invadiram o território Tekoa Guaivyri, mataram e levaram o corpo do cacique. Nísio Gomes era o pai de Genito Gomes, que é hoje o cacique da aldeia e o diretor dos filmes analisados. Embora o filme não seja sobre a morte de Nísio, segundo os organizadores da oficina de montagem, é evidente que esse é um tema que “pairava no ar”. Os membros da comunidade disseram que esse filme não era sobre a morte do Nísio Gomes, mas que “Ava Yvy Vera” era sobre o seu sonho de estar ali nas suas terras.<sup>174</sup>

“Ava Yvy Vera” – “A terra do povo do raio” concorreu na mostra competitiva de médias e longas do 6º Festival de Cinema Kurumin. O filme mostra a realidade do povo Kaiowá através do relato do personagem Valmir, que revela a luta do povo Kaiowá pela retomada de suas terras e a situação de violência vivida pela comunidade “Tehoha Guariviry” em suas terras tradicionais, onde travam uma luta extremamente desigual contra os “grandes” do agronegócio.

Segundo Bernardo Belisário, o filme é um testemunho do personagem Valmir, que diariamente ia telefonar embaixo de um grande ipê, pois era o único lugar que tinha sinal. A cena é impactante e inquieta ao mesmo tempo: mostra um grande ipê solitário numa estrada que corta a imensa e hinóspita paisagem da plantação de soja. Belisário comenta que:

O testemunho de Valmir traz uma dimensão terrível ao espaço aparentemente desabitado – a patrulha de *pistoleiros* dispostos a executá-lo caso o encontrem por ali. O campo de soja passa a conjugar essa dimensão violenta no fora-de-campo testemunhada pelo cineasta. Permanecer visível poderia lhe custar a própria vida. Na medida em que Valmir descreve as estratégias de que lançava mão para alcançar sua árvore antena e conseguir falar com a FUNAI e outros aliados, é a própria permanência do cineasta filmando e narrando naquele espaço que se transfigura em um gesto da resistência Kaiowá sobre seus territórios.<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> **Debate sobre o filme "Ava Yvy Vera" – “A terra do povo do raio” na 9ª Semana Festival de Cinema**  
<https://www.youtube.com/watch?v=hegxKmdcVf8>

<sup>175</sup> BELISÁRIO, Bernardo. **Valmir e o Tajy**. Disponível em:  
<[https://www.academia.edu/33850669/Valmir\\_e\\_o\\_Tajy](https://www.academia.edu/33850669/Valmir_e_o_Tajy)>. Acesso em 15 fev. 2019.

Ilustração 24 – Cena em que Teresa Maria, da aldeia Guaiviry, prepara o milho



Fonte: Filme “Ava Yvy Vera” (“A terra do povo do raio”) – Projeto *Vídeo nas Aldeias*

O filme “Ava Yvi Vera” – “A terra do povo do raio” foi premiado como melhor filme do Festival de Cinema Kurumin. Trata-se de um filme histórico e de um ato de resistência do povo Guarani Kaiowá que resiste ao massacre que vem sofrendo e à expulsão de suas terras pelos fazendeiros, mostrando a situação atual de precariedade e de violência em que vivem, correndo o risco de serem mortos por pistoleiros contratados pelos fazendeiros porque retomaram o “Tekoá Guaiviry”, terra de seus antepassados, no Mato Grosso, onde lutam pelo direito de viver.

Belisário explica que a realização do filme “A terra do povo do raio” aconteceu durante a realização de duas oficinas de filmagem e montagem do projeto de extensão universitária “Imagem Canto Palavra no território Guarani Kaiowá”, realizada em 2016, com a comunidade Kaiowá do Guaiviry. Já nesse momento, Valmir Cabrera demonstrou sua intenção de colocar seu testemunho em *off*, como ele tinha visto no filme “O Exterminador do Futuro”, em que a personagem sobrevivente de uma hecatombe nuclear relata seu testemunho numa voz em *off*. Segundo Belisário:

[...] a voz de Valmir incorpora *justamente* a voz de um sobrevivente do genocídio de dimensões terríveis sobre as quais do documentário *Martírio* de Vincent Carelli, se debruça para erguer um monumento vivo” (GUIMARAES, 2016) à luta dos povos

### 3.3.3 Filme “Guardiões da memória”

Dos filmes analisados, esse é o lançamento mais recente, dirigido pelo cineasta indígena Alberto Alvares. O filme é como um tesouro da memória Guarani. Nele acontece uma série de entrevistas com os mais velhos de cada uma das cinco comunidades Guarani visitadas pelo diretor do filme. Os anciões, assim denominados pelo diretor, são as pessoas mais velhas da comunidade que, por sua experiência de vida, são verdadeiros sábios da cultura Guarani. São essas pessoas que sabem, através das rezas e da narrativa das histórias mais antigas, transmitir os ensinamentos da cultura Guarani para os mais jovens.

As visitas fizeram parte de um projeto para realização de oficinas de vídeo nas cinco aldeias amencionadas patê do projeto “Direitos Humanos”, “Oficina na Escola: Inventar com a Diferença”. O roteiro desse filme foi construído a partir do percurso do do cineasta Alberto Alvares de visita as seguintes aldeias Guarani do Rio de Janeiro: (1) Aldeias Guarani Mbya – Maricá/RJ: “Tekoa Ka’aguy Hovy Porã” e “Tekoa Ara Owy”; (2) Aldeia Guarani Mbya – Parati Mirim/RJ: “Tekoa Itatim”; (3) Aldeia Guarani Nhandeva – Paraty/RJ: “Tekoa Djey”, Rio Pequeno; e (4) Aldeia Guarani Mbya – Angra dos Reis/RJ: “Tekoa Sapukai”, Brakui.

Alberto Alvares teve a sensibilidade de transformar em roteiro cinematográfico a conversa que teve com os mais velhos da aldeia, os guardiões da memória. As filmagens com os anciões das aldeias foram possíveis através do Projeto de Direitos Humanos “Inventar com a diferença”. Ao todo, foram visitadas cinco aldeias Guarani no Rio de Janeiro.

Alberto começou sua carreira atuando na Aldeia da Boa Esperança quando morou lá, em 2008. Através da Lei Rouanet, com o patrocínio da Petrobras, foi realizado o filme “Como a noite apareceu”. Ele participou inicialmente como ator de um filme que foi rodado na aldeia, por diretores capixabas. Quando as pessoas vêm na aldeia e nunca mais retornam, qual a narrativa e o que colocaram nos filmes? A escolha do filme “Guardiões da Memória” para análise deve-se por um lado ao fato do filme tratar da questão da transmissão da língua Guarani e cultura

---

<sup>176</sup> BELISÁRIO, Bernard. Vamir e o Taju. Disponível em: <[https://www.academia.edu/33850669/Valmir\\_e\\_o\\_Taju](https://www.academia.edu/33850669/Valmir_e_o_Taju)>. Acesso em 15 de fev. 2019.



Guarani através da oralidade, que é fundamental para ser repassada pelos mais velhos para as gerações dos mais jovens.

Ilustração 25 - Cena com Idalina, “Guardiã da Memória”



Fonte: Filme “Guardiões da Memória”

A ideia do cineasta Alberto Alvares de tornar os velhos sábios da Aldeia como personagens principais em “Os Guardiões da Memória” é de extrema importância para a preservação da cultura Guarani. Ao indagá-lo sobre de que forma se deu a escolha dos guardiões e se eles seriam lideranças espirituais, Alberto responde que não necessariamente os Guardiões são lideranças espirituais, mas são respeitados como sábios pela comunidade pela sua experiência de vida e por tudo que trazem dos seus antepassados através da transmissão oral da cultura Guarani.

Mas como entender o interesse dos jovens Guarani na atualidade pelas câmeras de filmar e o crescimento dessa produção audiovisual nos últimos anos? A primeira geração de jovens cineastas indígenas Guarani saiu dos Projeto *Vídeo na Aldeias*, fundado em 1986, por Vincent Carelli. Em 2008 o projeto *Vídeo das Aldeias* realiza a oficina de vídeo na aldeia Guarani Lomba do Pinheiro, que contou com a participação dos cineastas Guarani Ariel Duarte Ortega (Kuaray Poty) e Patricia Ferreira (Kerexu).

Sobre a pergunta de qual o mote dos cineastas Guarani para filmar deduz-se das entrevistas de Ariel Duarte e de Alberto Alvarez a resposta. Os dois reclamam da forma com que muitos não índios se aproximam das comunidades para fazer suas pesquisas. Muitos pesquisadores se aproximam das comunidades para desenvolver seus trabalhos, mas depois nunca mais aparecem para dar retorno à comunidade. Ariel Duarte conta que, na aldeia do avô, na Argentina, “vinham antropólogos, mas sempre faziam da maneira que não era correto. Parece que obrigavam os

índios a falar”<sup>177</sup>. Então, ele percebeu que eles mesmos poderiam fazer isso de uma outra maneira.

Alberto esclarece que os mais velhos não escrevem, de onde se conclui que é através da fala dos mais velhos na língua Guaraní que as crianças e todos os demais da comunidade ouvem falar da cosmologia guarani e aprendem, com a convivência na aldeia, o modo de ser Guaraní.

Ilustração 26 – Cena inicial do filme: a mata verde



Fonte: Filme “Guardiões da memória”

O filme “Guardiões da Memória” começa com um grande plano mostrando por alguns minutos uma grande mata verdejante ao fundo a voz de um ancião convocando a todos os parentes para escutá-lo a todos “território” como diz, até os mesmo os que estiverem no Paraguai. Ele diz que vai rezar e que todos devem escutar porque vai falar a “verdade”. Adverte que ele espera que ninguém vá esquecer como deve cuidar de seus filhos.

No início, um grande plano mostra a imensidão da floresta. A câmera parece se mover bem lentamente, dando a impressão que quer parar o tempo. Ao fundo, a voz em “off” do ancião que começa a rezar falando pausadamente. A dramaticidade da cena pela ausência do ancião na tela remete ao início do filme “Ava Yvi Vera” - “A terra do povo do raio”, de Genito Gomes, que também começa com uma voz em “off”, trazendo dramaticidade e suspense à cena.

<sup>177</sup> Cineastas Indígenas Mbya-Guarani - Encarte do Vídeo nas Aldeias.

Indagado sobre quais questões estéticas surgem dos cineastas indígenas, Vicent Carelli responde que:

Os filmes produzidos nas oficinas exibem diferentes usos e funções da imagem, revelando o projeto político e estético de cada povo. Nenhuma oficina é igual à outra. É uma produção absolutamente extensa e diversa que revela a singularidade, as lutas, cosmovisões, identidades e formas de apropriação dos recursos visuais.<sup>178</sup>

Sucedem-se as cenas dos demais guardiões em cada uma das aldeias. Alberto coloca em prática um inciativa importante de gravar com os mais velhos, um deles já está com 118 anos. São esses os “Guardiões da Memória” entrevistados no filme: “Werá Mirim” (Sr. João), da Aldeia Sapukai; Ramon Guarani Maricá, da Aldeia “Teoka Kahui”; Jurema Nunes de Oliveira, da Aldeia “Kagui Porá”; Idalina Guarani, da Aldeia “Sapukai”; Jorge Mendonça, da Aldeia de Rio Pequeno; Teófila, da Aldeia de Rio Pequeno; Cacique Miguel, da Aldeia de “Parati Mirim”; Dércio Karani Nheyxiro, da Aldeia “Sapukai” e Cacique Domingos, da “Aldeia Sapukay”.

---

<sup>178</sup> CARELLI, Vincent; CARVALHO, Ana; MORAES, Fabiana. A luta do cinema indígena. In: **Revista Zum**. Rio de Janeiro, Vol. 12, 30 jun. 2017, p. 83.

## CONCLUSÃO

Os filmes documentários que vêm sendo produzidos pelos Guarani, sejam os independentes, sejam os com parcerias, têm trazido uma importante contribuição para que, de modo geral, se descubra a cultura indígena. As histórias narradas nesses filmes mostram episódios de resistência cultural. Os Guarani estão há mais de quinhentos anos resistindo a inúmeras formas de subjugo e extermínio praticadas contra seu povo.

Uma das maiores provas dessa resistência é a preservação da língua guarani, dos costumes e das tradições míticas nas aldeias, vividas através da perpetuação da transmissão oral dos saberes e crenças pelos mais velhos para as gerações mais jovens. Alguns rituais, como o de batismo (“Nhemongarai”), o ritual da colheita do milho guarani “avaxi ete’i”, alimento considerado sagrado, e a cozinha das comidas tradicionais do povo Guarani, são praticados em várias aldeias Guarani.

Seja pela narrativa do pequeno Palermo, da aldeia Anhetenguá, na Lomba do Pinheiro, em Porto Alegre, de que foi recebido a bala pelos fazendeiros vizinhos, cena que choca pelo alto grau de violência a uma criança, sejam pelos depoimentos de vários Guarani Kaiowá sobre os brutais assassinatos de seus parentes, tais relatos reafirmam a resistência dos Guarani-Kaiowá cuja decisão é de lutar e até morrer, até que consigam retomar seus territórios das mãos brancas. Em algumas falas, os Guaranis afirmam que não adianta matá-los, pois outros virão para continuar lutando.

A perseguição aos povos indígenas, é sabido, inicia-se com o descobrimento do Brasil. Mas como entender que, apesar de séculos de violência e desrespeito a sua cultura, os Guaranis prosseguem seguros na sua caminhada por manter o seu modo de viver? Parece que a melhor explicação para isso é a religiosidade e a força espiritual deles que transcende a tudo, que dá forças para prosseguir a caminhada na busca de um lugar para viver ao seu modo na “terra sem males”, a despeito de todas as adversidades que enfrentaram e ainda enfrentam nos dias de hoje.

A sociedade sempre questiona se os índios não estariam perdendo sua cultura na medida em que hoje em dia já utilizam tantas coisas da cultura dos brancos. Os celulares, a televisão, o computador, enfim, uma variedade de aparelhos eletrônicos que a modernidade trouxe, mas

que, para alguns, os índios não deveriam usar. No entanto, é necessário considerar que os índios vivem no mundo presente e dialogam com ele. E que a cultura não é estática, nem a indígena e nem a dos brancos, elas se influenciam mutuamente. A maneira que os índios têm de lidar com o mundo contemporâneo é uma opção consciente que fazem, são escolhas. E por que não respeitá-las? Por que não podem os índios se valer das filmadoras e celulares para registrar elementos de sua cultura que desejam preservar para as gerações futuras?

Os índios podem usar celulares, televisão, antena parabólica, falar outra língua e, ao mesmo tempo, viver suas tradições. Os filmes documentários dos Guarani reforçam esse poder e ganham importância porque abrem, com sua produção, um diálogo entre a cultura dos índios e dos não índios, no sentido de desfazer estereótipos e preconceitos, mostrando de fato quem é e como é o “modo de viver Guarani”.

Todos os filmes analisados têm em comum mostrar o retrato da dura realidade vivida pelo povo Guarani que sempre esteve ameaçado e sempre foi expulso de suas terras na parte meridional do Brasil, o que provocou os movimentos migratórios em busca da “terra sem males”, num processo constante de desterritorialização e reterritorialização. Os filmes mostram que a identidade e a cultura do povo Guarani são a sua razão de existência. Por isso, nem mesmo o genocídio que ocorre nas terras do povo Guarani Kaiowá, numa luta desigual, é capaz de fazê-los desistir de viver em suas terras e de continuar lutando se preciso for, até a morte.

Corroborando com o que já pontuara Vincent Carelli, através da análise dos filmes dos cineastas Guarani, foi possível perceber que existe um interesse especial de enfatizar a espiritualidade, tal como fazem na vida cotidiana. E também, semelhanças com relação à duração do tempo. Portanto, é possível afirmar que seja esse um modo de filmar dos cineastas Guarani.

Nessa luta constante e através do contato permanente com outros grupos sociais que disputam a sua terra, o povo Guarani vai se reinventando em estratégias políticas para o fortalecimento, a união e a sobrevivência do grupo. De nada adianta expulsar os índios Kaiowá de seus territórios. Eles sempre voltam a lugares onde viveram e onde seus mortos estão enterrados. A produção audiovisual realizada pelos Guarani se coloca também como uma alternativa de luta, como afirma Genito Gomes, cineasta e liderança do povo Kaiowá, ao dizer que a câmera de filmar se torna uma arma. É mostrando aos brancos como eles vivem que os Guarani querem mostrar a verdade, quem eles realmente são, desfazendo assim os estereótipos.

A lentidão do estado brasileiro em reconhecer as terras indígenas, finalmente cumprindo o que a constituição deveria garantir, mas que na prática não garante, contribui para o processo de dizimação do povo Guarani. Existem processos de demarcação de terras indígenas que se arrastam há décadas, e sem previsão de ter um final, enquanto interesses econômicos dos grupos ruralistas que pretendem explorar a terra com projetos que vão da extração mineral aos grandes projetos da monocultura, tais como o cultivo da soja, do milho, da madeira para a indústria da celulose e construção de hidrelétricas, de formas lícitas e ilícitas, exercem pressão e coerção sobre as comunidades indígenas. São grandes projetos desenvolvimentistas que invariavelmente entram em conflito com os interesses dos índios de viver preservando o meio ambiente, mas encontram aceitação em instâncias governamentais.

As rezas dos Guarani lhes dão força e proteção para continuar resistindo na luta extremamente desigual contra os ruralistas e empresários militantes do discurso capitalista. A força de resistência do povo guarani é a força que vem do “tekoa”, o lugar onde podem ser e viver, com todas as interrelações entre o social, o econômico, o político e o religioso.

Não é mais concebível, para os dias atuais, posições tão rígidas em relação à cultura. A cultura é dinâmica, híbrida, e está em permanente mutação. É justamente a relação entre brancos e índios que revela a cultura indígena na relação com o outro. E não poderia deixar de ser outra forma.

O que se depreende dos filmes e das falas de cineastas indígenas Patrícia Ferreira e Alberto Alves é que os Guarani se sentem extremamente incomodados com a visão predominante do “índio congelado”, que é aquela que acha que, mesmo tendo se passado séculos, os índios deveriam usar cocar, tanga, arco e flexa. Percebeu-se que a produção artística do povo Guarani, e também dos demais povos indígenas do Brasil, seja no cinema, seja na literatura, seja na música, constituem-se um canal de comunicação que se procura estabelecer com os não índios e, ao mesmo tempo, atos de resistência no sentido que se tornam cada vez mais presentes através da arte. Portanto, usar a tecnologia dos não índios para refletir e expressar quem são é uma forma de resistir.

Os cineastas indígenas se sentem incomodados quando sua produção artística, apesar de tão premiada, não é reconhecida pela sociedade como cinema. Os filmes que produzem, afirmam

eles, não são somente para serem exibidos em mostra de cinema indígena, são para serem exibidos nos mesmos lugares que os filmes dos brancos.

No caso dos cineastas Guarani, deve-se ressaltar a coragem que tem de mostrar as fragilidades das comunidades sem medo de se expor a críticas. A postura dos cineastas Guarani é a de quem transita por dois mundos distintos: de um lado a tradição indígena; do outro, a tradição ocidental europeia; contudo, sem perder suas referências identitárias e sua cultura.

Procurou-se entender porque os cineastas Guarani escolheram justamente o filme como objeto de sua arte. São muitas as repostas, mas há uma razão que se mostrou unânime: a de que os não índios não conseguem fazer a coisa certa. E, assim, eles próprios é que querem mostrar a verdade do povo Guarani.

É na tensão do diálogo proposto através das produções artísticas que se configura a possibilidade de um encontro entre o mundo da cultura indígena e não indígena, como mostra a videoinstalação “A imagem como arma”, de uma índia em parceria com uma branca, em que conflitos e discrepâncias dos dois mundos são discutidos e exposto através da videoinstalação. A produção do cinema Guarani é uma demonstração desse movimento pelo diálogo. Em todos os sentidos, tem-se muito que aprender com os povos indígenas que, a todo instante, mostram que sabem muito melhor que nós conviver com a natureza.

Os cineastas Guarani falam da necessidade que sentiram de eles mesmos explicarem quem são. Vários filmes dos cineastas Guarani, além de outros trabalhos artísticos de literatura, fotografia e música, demonstram que o próprio trabalho artístico é uma arma. Assim, o trabalho “A imagem como arma”, de Patrícia Ferreira, mostra essa intenção de resistência e luta no trabalho. Isto é, todo trabalho artístico que está sendo produzido pelo povo Guarani faz parte da luta de resistência de explicar e reexplicar quem são e por que precisam de suas terras e matas para viver no “tekoa”, lugar onde se é. Segundo suas palavras, a produção dos filmes proporciona um processo de reflexão e análise para eles mesmos, para verem quem são hoje e como estão vivendo. Na luta para dialogar com esses dois mundos tem que realizar um constante movimento de desterritorialização e territorialização a cada vez que são expulsos de suas terras e têm que procurar um novo lugar para viver. Os filmes dos Guarani anunciam a busca de uma conversa talvez possível entre os índios e não índios.

Os artistas indígenas estão cada vez mais alargando seus horizontes, participando de diversos fóruns de discussões, mostras e festivais onde, incansavelmente, explicam quem são através de seus trabalhos e de suas palestras. São inúmeros as mostras de cinema Indígenas que acontecem atualmente pelo país, dando a oportunidade aos Guarani de mostrar a sua arte. A cineasta guarani Patrícia Ferreira intitula sua vídeoinstalação: "A Imagem como Arma", enquanto a escritora indígena Cristina Kambeba fala que os trabalhos artísticos dos índios são o arco e a flexa.

Percebe-se que os índios utilizam cada vez o filme documentário como veículo de comunicação, registro da sua cultura em alguns desses filmes tematiza-se cada vez mais a violação dos direitos humanos. Proliferam-se nos últimos anos a produção cinematográfica indígena cada vez mais independente que se destaca pela qualidade. Os cineastas Guarani Alberto Alvares, Ariel Duarte Ortega, Patrícia Ferreira, Genito Gomes e Werá Alexandre continuarão a resistir pelo povo Guarani, dando continuidade à luta das lideranças da primeira hora do movimento indigenista no Brasil, a exemplo do cacique Juruna, de David Kopenhauer e de Ailton Krenak.

O que significa, para os povos indígenas, ter autonomia para preservar sua própria cultura? Muitas vezes ocorrem conflitos de interesse: de um lado, o Estado querendo preservar algo "palpável" e visível, perpetuado por arquivos de imagens e texto; por outro lado, as comunidades indígenas não se mostram tão preocupados com isso. É a palavra que tem força e se perpetua. Talvez possa arriscar a dizer que a necessidade de escrever não é deles, mas é nossa, que estamos do outro lado e queremos traduzir e entender o que eles falam.

Tecendo considerações finais, os brancos nada aprenderam com os povos indígena. Se tivessem aprendido com os índios como respeitar a natureza, é possível afirmar que a sociedade atual não estaríamos presenciando tantas catástrofes ambientais nem naturais, nem provocadas pela mão humana, como os acidentes das barragens de rejeitos de minério de Mariana, em 5 de novembro de 2015, e de Brumadinho, em 25 de janeiro de 2019, ambas no estado de Minas Gerais. Parece se cumprir como profecias as palavras do "xamã yanomami" Davi Kopenawa:

A floresta está viva. Só vai morrer se os brancos insistirem em destruí-la. Se conseguirem, os rios vão desaparecer debaixo da terra, o chão vai se desfazer, as árvores vão murchar e as pedras vão rachar no calor. A terá ressecada ficará vazia e silenciosa. Os espíritos xapiri, que descem das montanhas para brincar na floresta em seus espelhos, fugirão para muito longe, seus pais, os xamãs, não poderão mais chamá-los e fazê-los dançar para nos proteger. Não serão capazes de espantar as fumaças de



epidemia que nos devoram. Não conseguirão mais conter os seres maléficos, que transformarão a floresta no caos. Então morreremos, um atrás do outro, tanto os brancos quanto nós. Todos os xamãs vão acabar morrendo. Quando não houver mais nenhum deles vivo para sustentar o céu, ele vai desabar.<sup>179</sup>

Essa pesquisa suscitou outras perguntas que oportunizam novos estudos e respostas. No entanto, este trabalho se fia na esperança de ter contribuído para valorizar a identidade indígena, em especial, a imagem e a voz do índio que se mostra e discursa nas cenas de suas produções fílmicas como um novo lugar de fala, numa clara postura de resistência, mas também de vitória. Além disso, fica o desejo de despertar o interesse de novos pesquisadores para estudar temáticas indígenas, ao nosso ver, tão fascinantes e tão necessárias.

---

<sup>179</sup> KOPENAWA, Dawi; ALBERT Davi. **A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami**. 4. ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Maria Regina Celestino de. **Metamorfoses indígenas: identidade e cultura nas aldeias coloniais do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003.

ALVARES, Alberto. **Da Aldeia ao cinema: O encontro da imagem com a história**. Belo Horizonte/MG, 2018.

ARAÚJO, Ana Ziller (org.). **Vídeo nas Aldeias 25 anos: 1986-2011**. Olinda: Vídeo nas Aldeias, 2011.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Campinas: Editora Papirus, 2016.

BARBOSA, Andréa; CUNHA, Teodoro Edgar; HIKIJI, Rose Satiko Gitirana (Orgs). **Imagem-Conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos**. Campinas, Editora Papirus, 2009.

BARROW, Erik. **El Documental: Historia y Estilo**. Barcelona: Editorial Gedisa. 2011.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221.

**32º Bienal de São Paulo: Incerteza Viva**: organizado por Jochen Volz e Júlia Rebouças, São Paulo: Fundação Bienal de São Paul, 2016.

BORNHEIM, Gerd. **Temas de Filosofia**. (org.) Gaspar Paz. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Ensaios de Cultura; 57, 2015.

BRIGHENTI, Clovis Antonio. **Estrangeiro na Própria Terra. Presença Guarani e Estado Nacionais**. Florianópolis: EdUFSC; Chapecó: Argos.

CAETANO, Daniel (org.). **Serras da Desordem**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial, 2008.

CANCLINI, Néstor Garcia. **O Mundo Inteiro Como Lugar Estranho**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CARELLI, Vincent; CARVALHO, Ana; MORAES, Fabiana. A luta do cinema indígena. In: **Revista Zum**. Rio de Janeiro, Vol. 12, 30 jun. 2017, p. 75-95.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro (Org.). **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. São Paulo. Editora UNESP, 2016.

CASTRO, Viveiros Eduardo. **Metafísicas Canibais**. Rio de Janeiro: Editora Cosac Naif, 2015.

\_\_\_\_\_. **Araweté, os deuses canibais**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1986.

CICCARONE, Celeste. **Drama e Sensibilidade: migração xamanismo e mulheres Mbya Guarani**. São Paulo: s.n., 2001.

COLLET, Célia; PALADINO, Marina; RUSSO, Kelly. **Quebrando preconceitos**. Rio de Janeiro: Contra-Capa Livraria, 2014.

CONSELHO INDIGENISTA MISSIONÁRIO (CIMI). **As violências contra os povos indígenas em Mato Grosso do Sul**. Disponível em: <[https://www.cimi.org.br/wp-content/uploads/2017/11/Relatorio-Violencia-contra-indigenas-MS\\_2003-2010.pdf](https://www.cimi.org.br/wp-content/uploads/2017/11/Relatorio-Violencia-contra-indigenas-MS_2003-2010.pdf)> Acesso em: 29 jul. 2018.

CENTRO DE TRABALHO INDIGENISTA (CTI), COMISSÃO GUARANI YVYRUPA (CGY), INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN), **Xondaro Mbaraete: A força do Xondaro**. São Paulo, 2013. Disponível em: <<https://acervo.socioambiental.org/sites/default/files/documents/GML00009.pdf>>. Acesso em 19 de fev. 2019.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela; CESARINO, Pedro (Org.). **Políticas Culturais e Povos Indígenas**. São Paulo. Editora UNESP.-, p. 13-14.

DAHER, Andrea. **A Oralidade perdida**. Ensaio de história das práticas perdidas. Civilização Brasileira. 2012.

DAWSEY, John; MOLLER, Regina; MONTEIRO, Mariana (Orgs.). **Antropologia e Performance**. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2013.

DERMACHI, André. Armadilhas, Quimeras e Caminhos: Três Abordagens da Arte na Antropologia Contemporânea. In: **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 177-199, jul./dez. 2009.

FREIRE, Marcius; LORDOU, Phillippe (Orgs.) **Descrever o Visível: Cinema Documentário e antropologia fílmica**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2009.

GADELHA, Regina Maria A. F. **Missões Guarani: Impacto na Sociedade Contemporânea**. São Paulo: EDUC, 1999.

GALLOIS. Dominique Tillkin. **Patrimônio Cultural Imaterial e Povos Indígenas: exemplos no Amapá e norte do Pará**. São Paulo: Iepé, 2006.

GELL, Alfred. **A rede de Vogel: armadilhas como obra de arte e obras de arte como armadilhas**. In: *Arte e Ensaios – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais*. Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, ano VII, n. 8, p. 174-191, 2001. Vogel's Net: Traps as Artworks and Artworks as Traps. *Journal of material Culture*, I/I: 15-38. London, 1966.

GONÇALVES, Marco Antonio. **O real imaginado: Etnografia, Cinema e Surrealismo em Jean Rouch**. Rio de Janeiro: Topbooks Editora. 2008.

GUERIOS, Paulo. **Práticas do filme etnográfico**. Paraná: Editora UFPR. 2016

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2014.

HERRERO, Marina; FERNANDES, Ulysses (org.) **Baré: povo do Rio**. São Paulo: edições Sesc São Paulo, 2016.

IKEDA, Marcelo. **Cinema Brasileiro a partir da retomada: aspetos econômicos e políticos**. São Paulo: Summus Editorial, 2015.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **O Registro do Patrimônio Imaterial**: Dossiê Final das atividades e do Grupo de Trabalho Patrimônio Imaterial. Ministério da Cultura/IPHAN, 4 ed., 2006.

JESUS, Suzana Cavalheiro de; MELO, Clarissa Rocha de; SILVEIRA, Nádia Heusi. **Diálogos com os Guarani: articulando compressões antropológicas e indígenas**. Florianópolis, Editora UFSC, 2016.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. Tradução Magda Lopes. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora SENAC. São Paulo: 2009.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. São Paulo. 1 ed., 2015.

LADEIRA, Maria Inês. **Espaço Geográfico Guarani-Mbya: significado, constituição e uso**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. **O caminhar sob a luz: território mbya à beira do oceano**, São Paulo: Editora UNESP, 2007.

LAUERHASS, Ludwig. NAVA, Carmen (Orgs). **Brasil: uma identidade em construção**. São Paulo: Editora Ática, 2007.

LAGROU, Els. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: editora C/Arte, 2009.

\_\_\_\_\_. **Entre xamãs e artistas: entrevista com Els Lagrou**. Disponível em: <<https://revistausina.com/2015/07/15/entrevista-com-els-lagrou/>>. Acesso: 28 jul. 2016.

LÉVIS-STRAUSS, C. (1955). **Tristes Tropiques**. Paris: Plon, 1973.

LOBO, Luiza. **Épica e Modernidade em Souzaândrade**. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora Limitada, 2005.

MATTÉI, Jean-François. **Ética e Estética**. org. Denis Rosenfield. In: Civilização e Barbárie. Filosofia Política, Série III, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MINC/IPHAN. **Patrimônio Imaterial**: Dossiê final das atividades da Comissão e do Grupo de trabalho Patrimônio Imaterial. Brasília: Ministério da Cultura. 1ª ed. 2000.

MONTEIRO, John Manuel; RANGEL, Lúcia Helena; LUZ, Maria L. Manzoni et all. **Índios no Estado de São Paulo: Resistência e Transfiguração**. São Paulo. 1984.

MORAIS, Fabiana. A luta do cinema indígena: uma conversa com Vincent Carekki, diretor de *Martúrio* (2016), e a escritora Ana Carvalho sobre o cinema indígena brasileiro e o projeto Vídeo nas Aldeias. **ZUM: Revista de Fotografia**. São Paulo, v. 12, p. 77-95, 2017.

MORELLO, Rosângela; SEIFFERT, Ana Paula. **Inventário da Língua Guarani Mbya - Inventário Nacional da Diversidade Linguística**. Instituto de Investigação e Desenvolvimento em Política Linguística. Florianópolis - IPOL: Editora Garapuvu, 2011.

MOSAICO Revista de Ciências Sociais. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Estudos Gerais, Departamento de Ciências Sociais, v.1, n.1. Vitória: 1998.

MOUFFE, Chantal. **Práticas artísticas y política democrática em uma era pospolítica. Práticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona: MACBA/UAB, 2007. (cap III).

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. São Paulo: Editora Papirus, 2016.

NOVAES, Caiuby Sylvia. **Jogo de Espelhos. Imagem da representação de si através dos outros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

NOVAES, Caiuby Sylvia (Org.). **Escrituras da Imagem**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

PEIXOTO, Clarice Ehlers (Org.). **Antropologia & Imagem, vol. 2: os bastidores do filme etnográfico**. Editora Garamont, 2011.

PINHEIRO, Sophia Ferreira. A **imagem como arma**: a trajetória da cineasta indígena Patrícia Ferreira *pará yxapy*. 2017, 284 f. Dissertação de Mestrado (mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2017.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

PRICE, Sally. **Arte Primitiva em Centros Civilizados**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RAMINELLI, Ronald. **Imagens da Colonização**. A Representação do Índio de Caminha a Vieira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

ROCIO, Celina do et. al. **Cinema Brasileiro: 8 estudos**. Rio de Janeiro, edição MEC - EMBRAFILME - FUNARTE, 1980.

SEVERI, Carlo. **Le principe de la chimère**: une anthropologie da la memoire. Aesthetica. Paris: ENS-MQB, 2007.

SIQUEIRA JUNIOR, Jaime Garcia. **Arte e Técnicas Kadiwéu**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. [s. d.].

TEAO, Kalna Mareto. **Terrritório e Identidade dos Guarani Mbya do Espírito Santo (1967-2006)**. Universidade Federal Fluminense. 2015.

THOMAS, Erika. **Indiens du Brésil (in)visibilités médiatiques**. Paris: L' Harmattan, 2012.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Marcel Duchamp**: a indiferença da beleza. São Paulo: Editora Brasiliense S.A., 1988.

## FILMOGRAFIA

**A Tava, a casa de pedra.** Filme de Ariel Ortega, Ernesto Carvalho, Patrícia Ferreira e Vicent Carelli. Realização: Vídeos nas Aldeias - IPHAN - MINC. 2012.

**Ava Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio.** Direção: Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira. Jhon Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites. Joilson Brites. 2016.

**Bicicletas de Nhanderu.** Vídeo nas Aldeias. 2008.

**Como a noite apareceu.** Direção: Alexandre Perim.

**Duas aldeias uma caminhada “Mokoi Tekoã, Peti Jeguatá”.** Vídeo nas Aldeias. 2010.

**Guardiões da Memória.** Direção: Alberto Alvares. 2017.

**Índios no Poder.** Direção: Rodrigo Arajeju. 2015

**Mimby Marae’y (Flauta Sagrada).** Realização: Oficina Audiovisual Parceiros do Bem em parceria com a aldeia indígena Três Palmeiras. Aracruz, 2012.

**Nanook, o Esquimó.** Direção: Robert Flaherty. Canadá, 1922.

**Nhandé va’e Kue Meme’i – Os seres da mata e sua vida como pessoas.** Direção: Rafael Devos. Roteiro: Vherá Poty. Realização: Núcleo de Políticas Públicas para os Povos Indígenas (NPPPI) - Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Segurança Urbana (SMDHSU). 2012.

**Pintura Corporal** Studio Line Filmes, 1986. Disponível em:  
<<https://www.youtube.com/watch?v=WW5fBC1AJs0>>. Acesso em 15 de mai. 2017.

**Reikwaapa: Ritos de passagem Guarani.** Direção: Wera Djekupê e Ricardo Sá. 2013.